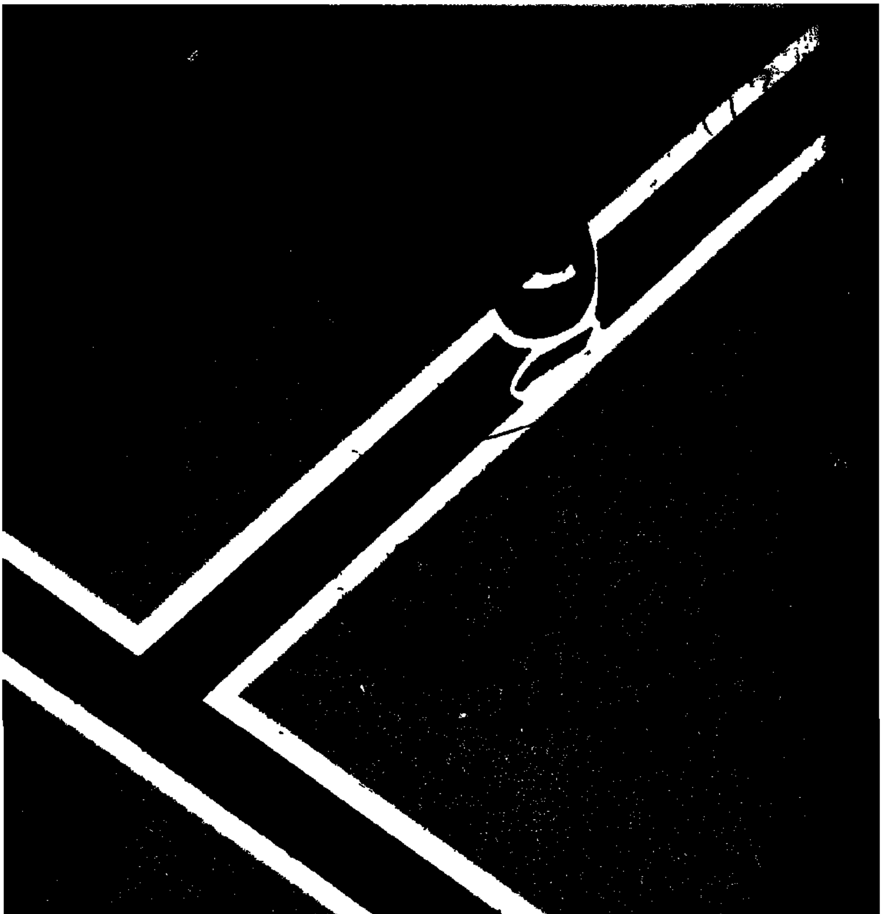


قیمت : — =/۱۵

تعداد : — ۲۰۰۰

خوش نویس : — وکیل الرحمٰن، نیاز احمد، نثار احمد

مضمون نگار حضرات کے خیالات سے ادارہ کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے

سلسلۂ مطبوعات نمبر ۴۶۸

ناشر : ڈاکٹر فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو
ویسٹ بلاک I-آر۔ کے پورم، نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶
ٹیلیفون: ۶۰۳۹۲۸ — ۶۰۳۳۸۱
طابع : جے۔ کے۔ پرنٹرز، گلی گڑھیا، جامع مسجد دہلی ۱۱۰۰۰۶

فہرست

اداریہ

فکر و تحقیق کے پچھلے دو شماروں کی مقبولیت بہت زیادہ حوصلہ افزا رہی۔ ضروری تھا کہ یہ شمارہ جلد منظرِ عام پر آجاتا۔ مگر اپنی مجبوریاں صرف اپنی ہوتی ہیں ان کا ذکر ہی کیوں کیا جائے جبکہ یہ لاحاصل ہیں۔

سید قدرت اللہ نقوی نے پاکستان میں "فکر و تحقیق" کا پہلا شمارہ ملاحظہ فرمانے کے بعد سب رس میں نعت و منقبت مضمون دفتر کو ارسال فرمایا۔ ساتھ ہی رسالہ کے بارے میں اپنی گرانقدر رائے کا اظہار بھی فرمایا۔ ان کا یہ مقالہ قدیم اردو کے مطالعات میں ایک اضافہ ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر کلثوم صاحبہ ڈھاکہ یونیورسٹی بنگلہ دیش نے فکر و تحقیق کے پہلے شمارے کے مطالعے کے بعد اپنا یہ مضمون اس رسالے کے لیے روانہ کیا۔ ادب کے میدان میں یہ ایک معلوماتی اضافہ ہے۔ پروفیسر مظفر حنفی کا مقالہ میر حسن کی غزلیں بڑی محنت اور لگن سے لکھا گیا ہے۔ ابوالفیض سحر کا مضمون قرۃ العین حیدر کا اسلوب نگارش ایک تاثراتی تجزیہ اسلوبیات میں ایک اچھا اضافہ ہے۔ انتخاب کلام شاہی، مرزا داؤد اورنگ آبادی اور ولی قارئین کے سامنے موجود ہے۔ یہ دونوں شاعر تاریخ ادب اردو کے بڑے مقبول اور معتبر شاعر ہیں مگر ان کے کلیات عام طور پر دستیاب نہیں ہیں کہ طالب علم اور مطالعہ کا شائق قاری ان سے استفادہ کر سکے۔

اس لیے قدیم اردو نظم کے مطالعہ کا یہ سلسلہ شروع کیا۔

مجھے امید ہے کہ علمی ادبی حلقوں میں اس سلسلہ کو پسند کی نظر سے دیکھا جائے گا پچھلے شماروں کی طرح یہ شمارہ بھی اپنے موضوعات کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اور ایک خاص رنگ لیے ہوتے ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ آپ کو پسند آئیگا۔

فہمیدہ بیگم

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم
ڈائرکٹر

شاہی

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

سلطان علی عادل شاہ ثانی متخلص بہ شاہی سلطان محمد عادل شاہ کا بیٹا تھا۔ اس کی ولادت ۱۶ ربیع الثانی ۴۸۔ ۱ھ بہ مطابق ۲۷ اگست ۱۶۳۸ء جمعہ کے روز ہوئی تھی۔

علی عادل شاہ ثانی اپنے باپ کی وفات کے بعد ۲۶ محرم، ۱۰۶۷ھ بہ مطابق ۱۶۵۷ء کو بیجاپور کے تخت پر بیٹھا تھا۔ اس وقت بیجاپور ایک وسیع اور خوشحال مملکت تھی۔ اس ریاست کے مشرق میں خلیج بنگال، مغرب میں بحیرہ عرب شمال میں ریاست حیدر آباد اور جنوب میں بدنور کی ریاست واقع تھی اور ریاست کا سالانہ محاصل سات کروڑ پچاسی لاکھ روپے تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ایک تاریخی واقعہ ہے کہ اس زمانے میں بیجاپور پر چاروں طرف سے حملے ہو رہے تھے۔ بقول نصرتی:

ننھے ہور بڑے تھے سو سب بدنہاد
اُچائے اَو چاروں طرف سے فساد
مخالف تے اکثر منافق ہوئے
موافق بی کئی ناموافق ہوئے (علی نامہ)

تاریخ اس امر کی گواہ ہے کہ مرہٹے اور مغل ریاست بیجاپور کو لگاتار پریشان کرتے رہے اور سلطان علی عادل شاہ کو دس سال تک ان سے برسرِ پیکار رہنا پڑا۔ لیکن اس کے باوجود سلطان نے تعمیر و تخلیق کے

حیرت افزا کارنامے انجام دیے۔ اگر ایک طرف اس نے عالی شان عمارتیں تعمیر کروائیں تو دوسری طرف اس نے اپنی شاعری کا ایک کلیات بھی یادگار کے طور پر چھوڑا ہے۔

شاہی کا کلیات چھ قصیدوں، حضرت بندہ نواز گیسو دراز کی مدح میں ایک مثمن منقبت اور ایک خالص عشقیہ رنگ کے قصیدے، انیس[19] متنوع غزلوں، اکیس گیتوں، تین مثنویوں، شبرات کے چار شعروں اور ایک رباعی پر مشتمل ہے۔ شاہی کا یہ کلیات جسے پروفیسر زینت ساجدہ نے مرتب کر کے ۱۹۶۲ء میں شائع کیا تھا بظاہر ایک چھوٹا سا شعری مجموعہ ہے لیکن موضوعاتی اعتبار سے اس میں جو رنگا رنگی پائی جاتی ہے وہ سلطان محمد قلی قطب شاہ اور نظیر اکبر آبادی کے علاوہ شاید ہی کسی دوسرے اردو شاعر میں موجود ہو۔ کلیات شاہی کے فاضل مرتب نے یہ بھی خیال ظاہر کیا ہے کہ ممکن ہے کہ شاہی کے کلام کا بہت بڑا حصہ ضائع ہو گیا ہو۔ تاہم دستیاب شدہ کلام ہی شاہی کی قادر الکلامی کے ثبوت کے لیے کافی ہے۔ اس کے قصیدے اگر رفعت خیال، علوئے مضمون، جدت ادا، زور بیان اور شکوہ لفظی سے مملو ہیں تو اس کی غزلیں اس کی قادر الکلامی، اپج، جدت اور فنی بصیرت کی غمازی کرتی ہیں۔ شاہی کے گیت اس بات کے گواہ ہیں کہ وہ ایک ماہر گیت کار کے علاوہ ابوا للسان بھی تھا۔ ہندوستان کی مختلف زبانوں اور بولیوں کے الفاظ اس کے رو برو دست بستہ حاضر رہتے تھے۔

مبارز الدین رفعت نے بھی کلیات شاہی کے نام سے شاہی کے دکنی، ہندی اور فارسی کلام کو ۱۹۶۲ء میں سود پرنٹنگ پریس دہلی سے شائع کیا تھا۔ جس میں مقدمہ کے ۹۹ صفحات ہیں اور کلام شاہی ایک سَو سے ۲۱۵ صفحوں پر پھیلا ہوا ہے

برہنی[۱]

کوئی جاؤ کہو مجھ[۲] ساجن سات[۳]   میں نیہہ[۴] بندی[۵] توں[۶] کیتا[۷] گھات[۸]

دل میرا اپنے سات[۹] کیا

مج برہے میں دن رات کیا

دلداری کی نا بات کیا

سب بسرا[۱۰] سُکھ بیہات[۱۱] کیا

کی[۱۲] مج سوں ایسے ڈھات[۱۳] کیا

کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

پیو مورت[۱۴] دیکھوں سپنے[۱۵] میں

جب جاگوں تب رہوں تپنے[۱۶] میں

لا دیپک[۱۷] برہا اپنے میں

تن جائے جھک جھک جپنے[۱۸] میں

آرام اچھے مج کھپنے[۱۹] میں

کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

مج نینوں[۲۰] نیندن[۲۱] آتی نیئں[۲۲]

یو رین[۲۳] کٹھن[۲۴] سرجاتی نہیں

پیو بانج[۲۵] مج کوئی ساتی نیئں

---

۱ فراق زدہ (عورت)، ۲ مجھ ۳ سے ۴ ساتھ یعنی پاس ۵ گرفتار عشق ۶ تو ۷ کیا ۸ فریب ۹ ساتھ ۱۰ فرقت
۱۱ فراموش ۱۲ بھلا کر ۱۳ برباد ۱۴ کیوں ۱۵ طرح ۱۶ شکل ۱۷ خواب ۱۸ نیند ۱۹ تڑپنے ۲۰ لگا ۲۱ چراغ ۲۲ ہجر ۲۳ جلنے ۲۴ یاد کرنے
جاپ کرنے ۲۵ کھپانے ۲۶ نین کی جمع ۲۷ آنکھوں میں ۲۸ نیند ۲۹ نہیں ۳۰ یہ ۳۱ رات ۳۲ مشکل ۳۳ سرکتی، ختم ہوتی ۳۴ بغیر ۳۵ ساتھی

اُس بات بِن کچھ بھاتی نئیں
بِن انسوٗنے کچھ کھاتی نئیں
کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

کیا پیو ہمن سوں دشمند کیا
مُنکھ سارا مُج پر بند کیا
میں اس کی تھی ووچھند کیا
آپ دھیان لگا مج پھند کیا
مُج دیہہ جلا اسپند کیا
کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

تُج یاد کر تلملتی ہوں
کھوتیل منے دِل تلتی ہوں
تن موم بتی ہو جلتی ہوں
اس جلنے سوں نا ٹلتی ہوں
سب رَین بِرہ میں گلتی ہوں
کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

جو بِرہا جالیا تن کوں آب
یو دُکھ گھنیرا گھیریا تب
جیوں ہنو نت جالیا لنکا سب
اب کیسے سوسوں میرے رب
میں مُکھڑا دیکھوں پیو کا کب
کوئی جاؤ کہو مُج ساجن سات   میں نیہہ بندی توں کیتا گھات

---

[1] بغیر [2] کچھ [3] اچھا لگنا [4] آنسو [5] سے [6] ہم تم سے [7] دشمنی [8] وہ [9] پھندے میں پھنسانا [10] میری [11] جسم [12] دل [13] سب [14] تلملاتی [15] گرم تیل کی طرح کڑاہی [16] میں [17] مانند [18] رات [19] ہجر [20] گھلتی [21] ہجر [22] جلایا [23] یہ [24] دکھ [25] بہت زیادہ [26] ہنومان جی جنھوں نے رامائن کے زمانے میں راون کی لنکا کو جلا دیا تھا [27] برداشت کروں۔

کوئی آؤ سنو رے میرا حال
پیو کیتا مج سوں جو کو تال
میں چک تے نت اکھو ڈھال
گل پینی آنسو موتی لال
مج یک یک پل ہے لکھ لکھ سال
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات   میں نیہہ بندی تو کیتا گھات
سب سکھ کے میں اودھان سٹی
اس ویدھن سے گن گیان سٹی
میں تن ابھرن ان پان سٹی
سب سوتن میں میں مان سٹی
ہو رچک انجن مکھ پان سٹی
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات   میں نیہہ بندی تو کیتا گھات
سن سہیلی پیو دکھ بھاری ہے
پیو سات بچھوہا کاری ہے
یو پیر برہ کی نیاری ہے
دکھ سات لاگی یاری ہے
پیو بانج جگ اندھیاری ہے
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات   میں نیہہ بندی تو کیتا گھات
جب دو تن سنگ لگ پیو چلے

---

1 میرے 2 خرابی 3 چشم 4 سے 5 ہمیشہ 6 آنسو 7 گلے 8 بہنی 9 اشکِ خونین 10 لاکھ 11 دستور، طور طریقے 12 پھینک دیے 13 تکلیف دردمانی طریقہ سے 14 علم 15 دماغ 16 لباس۔ زیور 17 کھانا پینا 18 سوتے ہوئے۔
19 عورت 20 اور 21 چشم 22 کجرا کاجل 23 منہ 24 پھوڑا 25 زبردست 26 یہ 27 پیڑ درد 28 ہجر 29 بغیر 30 اندھیر۔ 31 رقیب 32 ساتھ 33 لگ کر

ہیں سانسوں گھوٹ سلگائے تلے
تن مجمر ہو، دل عود جلے
تب سینے بھر نج آتے چھلے = زخم
پیو ملنے بن نا ہوئیں بھلے
کوئی جاؤ کہو، مج ساجن سات میں نیہہ بندی توکیتا گھات
جو برہا داتیا تن میں آج
تب چھوڑ دیئی دوگل کی لاج
دن رات کٹھن ہے لاتن باج
رو نین رکھے پیو دیکھن کاج
جو بھیٹوں پیو سوں ہووے راج
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہہ بندی توں کیتا گھات
پنتھ پرت میں تجے پا گیا ہے
سب رین برہ میں جا گیا ہے
دل اپنا لے ڈا گیا ہے
سکھ چھوڑ دے ترس بھا گیا ہے
اب شاہی بر جے لا گیا ہے
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہہ بندی توں کیتا گھات۔

ا گلشن ۲ نالیاں ۳ مجمل بخوردان ۴ بغیر ۵ فراق ۶ ملک کا شید اللہ دی ۷ دونوں جہان ۸ محبوب ۹ بغیر ۱۰ کام کے لیے ۱۱ بھینٹ کر دوں ۱۲ راہ عشق ۱۳ جو کوئی ۱۴ فرقت ۱۵ جاگا ۱۶ داغ دیا ہے ۱۷ اس کا ۱۸ بھاگیہ، قسمت۔

غزلیات

تج گال پر نکھ کا نشاں دِستا ہے مُج اس دھات کا
روشن شفق میں جگمگے جیوں چاند پہلی رات کا

تج زلف مشکیں دیکھ کر سیا ناں سے تجے آن پان سب
تج لب کیری لالی اُنگے لالاں ٹئے سند گات کا

اَبرو کماناں کھینچ کر مارے پلک کے تیر سُوں
زخمی ہُوا دل کا ہرن لاگیا نشاں تج ہات کا

مکھڑا اُسکی کا عید سا دِستا اَچھنبا روپ سُوں
تس کیس پر زر کا اَنچل جھلکات ہے شبرات کا

تیرے بچن شیریں اَنگے شکر دیکھو کھاری سے لگے
مکھ میں اُوچا کا ڑ لیا، ڈر کر نہیا نا بات کا

مُدبل بدرت کا باند کر شہا ہی سُوں جب بازی کیا
لیتی بجلا مَن کا ترنگ، رُخ لیا رکھے ستہ مات کا

---

۱ تیرے ۲ رخسار ۳ ناخن ۴ نظر آتا ۵ مجھے ۶ ڈھنگ، طرح ۷ جگمگاتے۔
۸ جیسے ۹ تیری ۱۰ سانپ کی جمع ۱۱ تج دیا، چھوڑ دیے ۱۲ کھانا پینا ۱۳ کی ۱۴ لعل کے آگے
۱۵ لال کی جمع ۱۶ ڈال دیے، پھینک دینا، چھوڑ دینا ۱۷ ہوش و حواس ۱۸ کمان کی جمع ۱۹ سے ۲۰ لگا
۲۱ ہاتھ ۲۲ ٹکڑا، چہرہ ۲۳ سکھی، سہیلی ۲۴ نظر آتا ۲۵ عجیب ۲۶ ہے ۲۷ تیرے ۲۸ گیسو، سر کے بال۔
۲۹ سنہری ۳۰ آنچل ۳۱ جگمگا رہے ۳۲ بات ۳۳ گفتگو ۳۴ آگے ۳۵ تیزی، نکیلی،
۳۶ منہ ۳۷ ٹالا کر ۳۸ ٹیلی ۳۹ دل ۴۰ ہار جیت کی بازی لگا کر کھیلنا ۴۱ پہرت عشق۔
۴۲ سے ۴۳ شطرنج کا کھیل ۴۴ شطرنج کے ایک مہرے کا نام ۴۵ بادشاہ۔

۲ *

کنورے کنول تے نرم تر پیارے ہیں تیرے ہات رنگ
تس کو شرنگ رنگنے بدل، مہندی کے پکڑے پات رنگ

ہیرے، دشن کی لاج سوں، جا کر چھپے ہیں کھان میں
درپن تو میں کہہ نا سکوں، سندر رہے تیرا گات رنگ

مکھ کر سوا گرنہہ سوں، بیٹھا ہے جوں اربند سوں مل
تج مکھ اوپر، اے من موہن، دستا ہے مج اس دھات رنگ

ایسی سو لکھن نار کی، تعریف کر آپر روپ میں
دیکھیا نظر بھر یوں کیہا دایم ہے اس کے سات رنگ

دو قافیے دے یک غزل، شاہی بندھیا نو طرز سوں
نادر دو ہر یک بول سن لگتی میٹھی نبات رنگ

نوٹ: شاہی کی یہ غزل ذو معنی ہے۔ اس کے ہر قافیہ کے دو دو معنی ہیں اور ہر شعر ایک پہیلی یا بجھارت ہے۔ پہلا شعر شہرت، دوسرا شعر طلا، تیسرا شعر خال، چوتھا خوشی اور مقطع مانند کی پہیلی ہے۔ ۱؎ نیا۔ تازہ ابھی کھلنے والا ۲؎ سے ۳؎ ہاتھ ۴؎ جس کو ۵؎ (مزید) خوش رنگ ۶؎ پتے ۷؎ یہ شعر تھے ۸؎ دانت ۹؎ شرم ۱۰؎ سے ۱۱؎ معدنیاتی کان۔ ۱۲؎ آئینہ ۱۳؎ جسم کی جلد ۱۴؎ کرشن جی، ۱۵؎ بھنورا ۱۶؎ پیارا ۱۷؎ ہے ۱۸؎ گوپی، ۱۹؎ کنول ۲۰؎ تیرے ۲۱؎ چہرے ۲۲؎ دلبر ۲۳؎ نظر آتا ۲۴؎ مجھے ۲۵؎ طرح ۲۶؎ موہنگ ۲۷؎ خوش بخت ۲۸؎ عورت ۲۹؎ مثال شکل۔ ۳۰؎ دیکھا ۳۱؎ کہا ۳۲؎ ساتھ، قوس قزح کے سات رنگ ۳۳؎ ذو معنی قوافی ۳۴؎ باندھا ۳۵؎ وہ ۳۶؎ مصری۔ چینی۔

۴

پہلے سکھی کے انگ کے میں یوں ارت کہوں
تس کے نین کٹاچھ کوں ساری پرت کہوں

یاقوت کا تلک سو ہے سندر کے مکھ پہ یوں
گویا دیپک دستے ہیں یو چندر کے ہت کہوں

بھاگیرتی سو مانگ ہے سس پھول پر ہمن
نت واں جھلک کیا سو وہ تیرتھ کی گت کہوں

جب لال کر ادھر کوں سو درپن میں دیکھتیں
درپن میں لال چھاؤں تے سب بھر جوت کہوں

بیسر کا حلقہ چھب سوں دستے ماہِ نو نمن
تس کے لٹکتے موتی کوں میں پرسپت کہوں

چھاتی پہ کنٹ مال کی صورت کوں خوب دیکھ
دو مال مج پہ دائم ہو، پھر میں صفت کہوں

شاہی کوں پان کے بڑے دیتی موہن تے جب
تس کے کنگن کے گن کوں میں اچرج ادگت کہوں

---

[1] پہلے [2] دوست [3] اعضائے جسمانی [4] ارتھ، شرح [5] اس [6] آنکھ [7] کٹاری [8] کو [9] سراپا عشق [10] ٹیکا۔ [11] سہاتے [12] چہرہ [13] چراغ [14] روشن [15] چاند [16] ہاتھ [17] دریائے گنگا [18] سیندور۔ [19] عورت کے سر کا ایک گنبد نما زیور [20] عالم بمعنی ہنسوجی جن کے سر پر گنگا اتری تھی [21] وہ [22] تیرتھ بمعنی مقدس آبی کنارے [23] کیفیت [24] ہونٹ [25] آئینہ [26] دیکھتی [27] سے [28] جڑاؤ لباس [29] ناک میں پہننے کی نتھنی۔ [30] نظر آئے [31] مانند [32] مشتری، خوش بختی کا سیارہ [33] گلے میں پہننے کا زیور، ہار [34] دہ [35] مالا، ہار [36] میرے لیے [37] جال [38] بیڑا، گلوری [39] انوکھا [40] بیان، تشریح۔

۴

سجن ملنے بلاوے جو، چلوں گی پاؤں کر سِر سُوں
پِرَت لا پیٹھو تے رہنے، نہ پوچھوں گی کدھیں کس سُوں

پیا تے دُور ہونے میں لڑیا ہے ناگ برہے کا
اسی کایا دا اَمِرت ہو، نہ مرنا ہے مجھے بِس سُوں

پڑیا اَندکار جگ میں تج، پیارے کے بچھڑنے تھیں
تِمن تِل رات نزلاگے، یوں مقابل ہو رہیا نِس سُوں

سہیلیاں کے منانے تیں، نہ ہووے دھیر چِت میرا
نصیحت اب نہ بھاوے مج، نہ ہووے چَین کچ اِس سُوں

جو کچ ہٹ دل سُوں دھونڈیا سب کروں من بھاوتا پیو کا
رہوں گی سیو کی ہو میں پیا کی، ات نج ہے جس سُوں

ڈھنڈورا مار کر شاہی، برہ کے بول بولیا جو
جہاں کے عاشقاں سن تو ہوئے بیہوش سب جس سُوں

---

۱ اگر دوست ملنے کے لیے بلائے ۲ سر: سر کے بل جانا ۳ پریت ۴ بلاشبہ پیارے ۵ کبھی ۶ پیارے
۷ برہ، فراق ۸ آب حیات ۹ رہبر ۱۰ تلفظ: ٹرے۔ آ ۱۱ اندھکار، ظلمت ۱۲ بچھڑے ہیے
۱۳ سے ۱۴ آنکھ ۱۵ سلی کی بند ۱۶ دن ۱۷ رات ۱۸ سمجھانے بجھانے ۱۹ دھیرج، قرار ۲۰ دل
۲۱ موافق ۲۲ مجھے ۲۳ کچھ ۲۴ ہٹھ، ضد ۲۵ سے ۲۶ ڈھونڈا لی ۲۷ دل پسند ۲۸ سیوک کی نہایت
خادمہ ۲۹ ریجھ، الف ۳۰ ڈھنڈورا ۳۱ بیت ۳۲ دردِ فراق کا بیان کیا ۳۳ عاشق کی جمع

۵

پیو سات[1] ریج[2] رہنا، "لذت" اسے کہتے ہیں
آپ ریج[3]، پھر ریجھانا[4]، "صنعت" اسے کہتے ہیں

مج نین کے نگر میں، لاٹن[5] وطن کیئے[6] جب
تب انجمن کے لوگاں[7]، "خلوت" اسے کہتے ہیں

میں چھاؤں[8] ہو پیا[9] سنگ، لاگی[10] رہی ہوں دایم
یک تِل[11] جُدا نہ ہونا، "وصلت" اسے کہتے ہیں

گل ہور گلاب مبا[12] نے نہیں[13] کچ[14] فرق ازل تے
یوں پیو سوں[15] مِل رہی ہوں "الفت" اسے کہتے ہیں

ہت[16] جوڑ، چت[17] بھلائی، میں آپنے پیا[18] کوں
عاقل جہاں کے بولیں "حکمت" اسے کہتے ہیں

---

[1] ساتھ [2] ریجھ، چاو، پیار [3] خود پیار کرنا [4] پیارے کو اپنی طرف ملتفت کرنا [5] محبوب [6] کیے [7] لوگ کی جمع، اہلِ انجمن۔
[8] سایہ [9] ساتھ [10] لگی [11] لمحہ [12] درمیان [13] نہیں
[14] کچھ [15] سے [16] ہاتھ [17] (من) خود فراموش۔ [18] پیارے محبوب۔

سوتن[1] میں پیو[2] مج کوں[3] جب سیج[4] میں آپس[5] کے
بھو[6] مان[7] دے بُلاوے "عزت" اِسے کہتے ہیں

چار و پہر پیا سنگ[8]، کئی بھانت[9] کر مدن[10] کے
سنجوگ[11] ہو رہی ہوں، "عشرت" اِسے کہتے ہیں

لالن کے چاو تھے ہیں، پوری پرو کے اچھیا
ترلوک[12] میں پٹواتی[13]، "شہرت" اسے کہتے ہیں

روں روں[14] رسن[15] کری میں، شاہی کا ناؤں لینے
پھر پھر[16] وو[17] ناؤں[18] لینا "راحت" اِسے کہتے[19] ہیں

---

1 سوتے وقت 2 پیارا 3 مجھ کو 4 آرام گاہ، بستر 5 اپنی 6 (سنسکرت بہو) بہت 7 عزت 8 ساتھ 9 طرح طرح 10 عشق کا دیوتا 11 خوش صحبتی 12 تین لوک، تین جہاں 13 ڈھنڈورا پٹواتی 14 رُوم رُوم رُؤیں رُؤیں 15 زبان 16 بار بار 17 وہ 18 نام 19 کہتے۔

۶

سارے جہاں کے پارکھی پرکھوں رتن کیوں کر کہو
یاقوت ہور مرجان ہیں، کوئی ہے رتن برتر کہو

بولے جہاں کے پارکھی، ہمنا نہ آوے بولنا
تمنا سوں بھاتا بولنا، اے شاہِ بحر و بر کہو

بولیا ہوں نت ہیں فکر تے یو دو رتن کا فرق کر
گر کچھ اچھے انصاف تو اس بول کو خوش تر کہو

مرجان ہیں صافی نہیں، یاقوت ہیں صافی اچھے
جس ذات میں صافی اچھے، اس ذات کوں برتر کہو

یاقوت ہور مرجان کی شاہی لکھیا ساری غزل
سن کر جگت کے شاعراں، اس شعر کوں افسر کہو

---

۱ جوہری ۲ ہیرا ۳ کون سا ہے ۴ ہم کو ۵ تم کو ۶ اچھا لگتا ہے۔
۷ ہمیشہ ۸ سے ۹ یوں ۱۰ کچھ ۱۱ ہے۔ ۱۲ صفائی ۱۳ دینا
۱۴ شاعر کی جمع۔

۷

جوگی ہوا ہے جھاڑ، جو لیتا ہے بھبوتی چھال کی
بیٹھا ہے آسن مار کر، کیتا مُڑے سے پالتی کی
سِر پر جٹاں سد پا رنیاں ہور پھیل گئے گل تن پہ سب
غنچے کی لے سنگی بجا، دھوری لگایا لال کی
پستک بنا پتر کی سب ریکھاں دسے اچھر ہو سُدھ
دِکلا دِیا ہے بھیک کر پوری جگت کو تال کی
سارے پھلاں سوکان میں مُدرے کیا ہے آپنے
گاڑیا نکھاں کر سب جڑاں لینے خبر پاتال کی
جب جھاڑ کوں جوگی کیا ثابت سگل مضموں تے
تب ہوئی غزل تازی طرز شاہی مدن بھوپال کی

---

۱. درخت ۲. راکھ ۳. بڑ کی چھال ۴. مٹی کا مونڈا ۵. پالتی مار کر دبیٹھنا،
۶. سَر ۷. بڑے بڑے گنجان بال ۸. بڑے بڑے ریشے ۹. گلے اور جسم
۱۰. طنبورا، اک بارا ۱۱. دُھول ۱۲. پھول (زہرہ) ۱۳. مقدس کتاب ۱۴. پتوں کی
۱۵. ریکھاں، پتوں کے اوپر بنی ہوئی لکیریں۔ ۱۶. نظر آئیں ۱۷. حروف ۱۸. شُدھ،
۱۹. دِکھلا ۲۰. جگس ساتھ پوری ۲۱. تالاب، سمندر ۲۲. پھل کی جمع ۲۳. کانوں میں
ورپ کیے جانے والے بڑے بڑے آویزے جن کو ہٹ جوگی پہنتے ہیں۔
۲۴. گاڑ ۲۵. نکھ کی جمع معنی ناخن مُراد تر شول جس کو جوگی اپنے پہلوؤں میں گاڑ کر
بیٹھتے ہیں۔ ۲۶. جڑ کی جمع ۲۷. خبر ریں ۲۸. سارا ۲۹. سے ۳۰. زمین کا پاتال

شاعر نے اس غزل میں پیڑ کو جوگی کے روپ میں پیش کیا ہے۔ (ف۔ب)

۸

جس زلف و گال[۱] کے اگیں[۲] شام و سحر کِدر[۳]
تِس[۴] روپ کے پرکھنے کوں[۵] حدِّ[۶] بشر کِدر

سُندر جھلک[۷] پہ[۸] چاند کے ٹیکے کی دیکھ جوت[۹]
تارے نیوار[۱۰] ڈار[۱۱] دے پھرتا چند[۱۲] ر کِدر

گلزار سے جو گال کو دیکھیا نَورَ[۱۳]ز کے روز
سٹ[۱۴] دے شفق کوں، اُٹھ[۱۵] کے چلیا[۱۶] سُور[۱۷]ج ہر کِدر

مُکڑا[۱۸] بنبو ہے پیک میں[۱۹] رنگ لے پوَل[۲۰] کا سب
اَمرِت[۲۱] بھرے اَدھر[۲۲] اَنگے[۲۳] مصری شکر کِدر

ہنس[۲۴] چال لے چلی ہے سکھی جب کمان کر
سکھی سکھی کوں سکھی کی نظر کِدر

---

۱ رخسار ۔ زلف و گال کی ترکیب اب متروک ہے ۲ آگے ۳ کدھر (مجال) ۴ تیرے
۵ کو ۶ مقدورِ انسان، طاقت ۷ چاند کی رعایت سے پیشانی کو فلک جھلک کہا ہے ۸ سے.
۹ نور ۱۰ نثار کرنا ۱۱ ڈال ۱۲ چاند ۱۳ جشنِ نوروز ۱۴ پھینک دے ۱۵ اُٹھ
۱۶ چلا ہے ۱۷ سورج ۱۸ بنا ۱۹ دہان سُرخی ۲۰ مرجان ۲۱ آبِ حیات ۲۲ ہونٹ
۲۳ آگے ۲۴ ہنس کی چال ۔

غروب

(مثنوی)

پنائی[1] ہے ساڑی[2] آپس[3] کوں رین[4] | اسی تھے کہوائی[5] رین نے موہن[6]
رین کے انبر[7] پر نمایاں دِسے[8] | سونے[9] کی سلایاں ہوایاں[10] دِسے
چند[11] جوت ٹیکا لگائے رین | پھٹاخیاں[12] کے تڑ تڑے[13] آتارے موہن
فلیاں[14] کے مصنف[15] انجل[16] سات جوڑ | زمیں کوں[17] فلک سوں[18] لگے آگ[19] ہوڑ[20]
زمیں سوں ہوایاں[21] ہنر سوں چلا | گگن[22] کے ستاریاں[23] کوں لیائے[24] تے بُلا
چکر بان[25] سس[26] پھول[27] نس[28] کے الک[29] | کھڑے آکے خدمت کوں شہ کے جھلک
دکھائے گگن کا تماشا نگار | تو پائی ہے شاہی کا اَت گت[30] پیار

---

[1] پنائی [2] ساڑھی [3] اپنے آپ کو [4] رات [5] کہلوائی [6] تلفظ مُہن بمعنی ستام دلبر [7] آسمان شب [8] نظر آئے [9] سونے [10] پھلجھڑی اور آتش بازی کی ہوائی [11] چاند [12] پٹاخے [13] پٹاخے چھٹنے کی آواز، تڑ تڑ [14] آتشبازی [15] خالق ـ [16] بنانہ النقش۔ آسمان کی سات سہلیاں [17] کو [18] سے [19] آگے زیادہ [20] دوڑ، [21] ہوا کی جمع [22] آسمان [23] ستارے کی جمع [24] لے آتے [25] ایک طرح کی آتش بازی [26] سر پر لگانے کا پھول [27] رس [28] زلف [29] بے حد

پہیلی ناریل

رمیا[1] نے مِلائی[2] بھیتر[3] رس
آس پاس بھوت دس

---

[1] درمیان [2] بالائی [3] اندر

شفق

مثنوی

سونے[1] کی صراحی سونے کا ہے جام — سونا گھول پیتی ہے بھر بھر مدام
چندر[2] مکھ سکھی[3] کا اُدھک[4] پیار کا — سونے کا ہے سیس[5] پھول سورج سار[6] کا
سونے کیاں[7] کلیاں کر کرن[8] میں بھرے — سونے کی زنجیری گلے میں دھرے
سنا[9] ہے سکی کا سونے سار کا — سونا ہور[10] موتی گلے ہار کا
سونے کا زر رینا، سونے کا ہے آنگ — سونے کا ہے ٹیکا سونے کی ہے مانگ
سودھن[12] جب سنواری ہے پینجن[13] کا نگ[14] — سونا آسرن[15] لگ دھریا[16] سیس[17] پگ

کرم تج[18] پہ شاہی کا دستا ہے آج
سونے کا آنچل[19] اوٹ[20] کرتی ہے لاج[21]

---

۱ اس مثنوی میں سونے/سونا کا تلفظ سُنے/سنا کیا جائے گا۔ ۲ ماہ رُو ۳ سکھی، دوست۔ ۴ زیادہ ۵ سیس پھول۔ سر کا ایک زیور ۶ سورج جیسا۔ ۷ 'کی' کی جمع ۸ کانوں میں پہننے کا زیور ۹ کان ۱۰ سینہ ۱۱ اور ۱۲ خوش صورت و خوش سیرت حسینہ۔ محبوبہ۔ سودھن کا تلفظ "سدھن" کیا جائے گا ۱۳ پازیب ۱۴ نگ ۱۵ شرن، پناہ۔ مراد پاؤں۔ ۱۶ رکھا ۱۷ سر کی پگڑی ۱۸ تج ۱۹ آنچل ۲۰ اوٹ (پردہ) ۲۱ شرم، حیا۔

رُباعی

سب دیس[1] گیا ہے دھن[2] تے[3] لڑتے لڑتے
گھٹ رات گئی ہے پانوں پڑتے پڑتے
کیا ٹیک[4] مدن[5] کا اونچ[6] لگتا ہے مجھے
رہے پانوں، سیڑھی[8] پرت[9] کی چڑتے[10] چڑتے

---

۱ دن ۲ محبوبہ ۳ سے ۴ مقام، مرتبہ ۵ عشق ۶ اونچا ۷ پاؤں تھک گئے ۸ سیڑھی ۹ پیار ۱۰ چڑھتے چڑھتے۔

دوہے

نَن[1] تہارو[2] چندنا[3] اَو[4] رُمکھ[5] تہارو چاندہ[6]
نَین[7] ہمارے چکور[8] جیوں رہے پریت[9] سُوں[10] باندہ[11]

مَن[12] کپالی[13] تو[14] دَرَس[15] کے نینتر[16] کچکول[17] لاسے
میَا[18] کیجے ساجن دالِدر[19] نیوار[20] ہوئے جاسے

پیا[21] بچھڑت من لوک[22] پڑے اَور[23] نینال[24] کوں[25] سکھ ناہ[26]
شُبھ[27] دِن تب[28] ہیں ہوئے گو[29]، پیا آوَن[30] مُجھ[31] ٹھانہ[32]

---

* دوہا ہندی شاعری کی ایک مقبول صنف ہے۔ غزل کے شعر کی طرح دوہا بھی موضوعاتی اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے مطلع کی طرح اس کے دونوں مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے ہندی عروض (پنگل) کے لحاظ سے دوہے کے ہر ایک مصرع کے دو حصے ہوتے ہیں۔ پہلے حصے میں ۱۳ ماترائیں اور دوسرے حصہ میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔

[1] بدن [2] تمہارا [3] چاندنی [4] تلفظ۔ اُر [5] چہرہ [6] چاند ایسا [7] آنکھ [8] چاند کا عاشق۔ ایک پرندہ [9] پیار [10] سے [11] بندھا ہوا [12] دِل [13] بھکاری [14] تیرے [15] دیدار۔ درشن [16] آنکھیں [17] کشکول [18] مہر، عنایت [19] دِلدر، افلاس [20] تلفظ۔ نِوار یعنی قربان ہونا [21] پیارا [22] شعلہ [23] تلفظ ار [24] آنکھوں [25] کو [26] نہیں [27] شبھ مبارک [28] تب ہی [29] گا [30] آتے [31] میرے [32] گھر۔

انتخاب کلام

مرزا داؤد اورنگ آبادی

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

مرزا داؤد بن مرزا سلیمان دبستانِ اورنگ آباد کے غزل گو شاعر اور سراج، عاجز، عزلت اور رسامی کے ہم عصر تھے۔

داؤد کے اسلاف عہدِ عالمگیری میں بلخ سے اورنگ آباد آئے تھے اور شاہی ملازمت اختیار کر لی۔ داؤد اگرچہ اورنگ آباد ہی میں پیدا ہوئے تھے تاہم ان کی پیدائش کے ٹھیک سن کا پتہ نہیں ملتا۔ چوں کہ وہ سراج کے ہم عصر تھے اور ان کی پیدائش ۱۱۲۴ھ میں ہوئی تھی لہٰذا قیاس کیا جا سکتا ہے کہ داؤد بارھویں صدی ہجری کی پہلی یا دوسری دہائی میں پیدا ہوئے ہوں گے۔

داؤد کی پیدائش کی طرح ان کے استاد کے بارے میں بھی مختلف قیاس آرائیاں کی جاتی ہیں:

میر تقی میر نے نکات الشعرا میں داؤد کا ایک شعر نقل کیا ہے اور اُن کے استاد کا نام "سیّد صاحب" لکھا ہے۔ بعض محققین نے سیّد صاحب سے سیّد عبدالولی عزلت مراد لی ہے کیوں کہ جب نکات الشعرا مرتب کیا جا رہا تھا اس وقت عزلت دہلی میں موجود تھے اور میر نے ان کی بیاض سے استفادہ کرنے کا اعتراف بھی کیا ہے۔ عبدالجبار خاں ملکاپوری ان محققین سے اتفاق نہیں کرتے۔ گل رعنا کے مؤلف مولانا عبدالحی کا خیال ہے کہ "سیّد صاحب" سے مراد سیّد حمزہ بھی ہو سکتا ہے۔ داؤد کے ہم وطن تذکرہ نگار مثلاً خواجہ خاں حمید مؤلف "گلشن گفتار"، عنایت اللہ خاں مؤلف ریاض حسنی، عبدالوہاب افتخار

مؤلف تذکرۂ بے نظیر، لچھمی نارائن شفیق مؤلف چمنستانِ شعرا اور اسد علی خاں تمنا مؤلف گل عجائب وغیرہ اس سلسلہ میں بالکل خاموش ہیں۔ داؤد کے اپنے ایک شعر سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی شعری لیاقت خدا داد تھی:

مج کوں کچ علم نئیں، ہے وہ خدا آپ علیم
شعر کہنا مجھے داؤد خدا داد آیا

پیشے کے لحاظ سے داؤد چوب کار تھے اور غالباً اس فن کے ماہر بھی تھے کیوں کہ سراج اورنگ آبادی نے اپنے ایک شعر میں اس کا اشارہ کیا ہے۔ سراج، عاجز، عزلت، اور رسائی، داؤد کے ہم عصر تھے اور یہ سبھی اپنے زمانے کے مشہور شاعر تھے۔ لیکن داؤد ان میں سے کسی کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ سراج ایسے استاد و قادر الکلام شاعر کے بارے میں داؤد کہتے ہیں:

جب سے روشن ہے مج سخن کا چراغ
رشک ستیں سراج جلتا ہے

دیوانِ داؤد دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو ولی دکنی کا ثانی مانتے تھے، مثلاً کہتے ہیں:

علیؑ کی ہے قسم، سن شعر میرا
کہیں عالم، ولی ثانی ہے یہی

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبۂ شاعری بحال کیا

کہتے ہیں سب اہلِ سخن، اِس شعر کوں سُن
تج طبع میں داؤد، ولی کا اثر آیا

مرزا داؤد جن کی وفات بقول لچھمی نارائن شفیق ۱۱۶۸ھ میں ہوئی تھی اپنی یادگار کے طور پر ایک دیوان چھوڑ گئے ہیں۔ اس دیوان کے تین

مخطوطے دستیاب ہوئے ہیں، جن میں سے ایک سالار جنگ کے کتب خانے میں، دوسرا ادارۂ ادبیات میں، اور تیسرا کتب خانہ آصفیہ میں محفوظ ہے۔ انھیں کی مدد سے خالدہ بیگم صاحبہ نے ۱۹۵۰ء میں دیوانِ داؤدؔ اورنگ آبادی شائع کیا تھا۔ مطبوعہ دیوان دو سو نو غزلوں، اکسٹھ فردیات اور ایک مثنوی پر مشتمل ہے۔ اسی دیوان سے کلام داؤدؔ کا انتخاب کیا گیا ہے[1]۔

مثنوی

صبا گلشن میں گُل رُو کے گزر کر
مری اِس آہ و زاری کی خبر کر

کہ تیرے بانج اے مہ رُو ہمارے
اَنجھو کی ہر رَین گرتے ہیں تارے

لگی ہے نشترِ غم دل میں کاری
نَین سُوں خون اَنجھو نِت ہے جاری

اَنجھو جھڑتے ہیں مژگاں ہو فوارے
دَرَس پی کے دِکھا پیارے پیارے

مثالِ شمع جلتا ہوں ترے بِن
پگھل کر غم سُوں گلتا ہوں ترے بِن

چُبھا ہے خارِ غم، آ، دل میں میرے
نکلتا نئیں پیارے بانج تیرے

کٹھن ہے اُس کوں تیرے بِن نکلنا
سہوں سینے میں کاں لگ اُس کا سَلنا

گیا ہے تج بِن اے یار دل آرام
انکھیاں سُوں خواب، دل سُوں تاب و آرام

نَین دیکھا ہے جب سُوں تیری صورت
لیا آئینۂ دِل نے کدورت

ہیں دل میں مثلِ لالہ، غم کے داغاں
نَین جلتی ہیں مانندِ چراغاں

مجھے اس وقت میں اے یار جانی
دَرَس دیکھلا کے ہووے زندگانی

سجن تیرے بِنا یک تِل نئیں چین
گزرتی ہے مثالِ سال، ہر رَین

---

1 بغیر۔ 2 تلفظ اَجھو بمعنی آنسو۔ 3 رات 4 آنکھ سے 5 آنسو 6 ہر روز 7 تلفظ اَجھو بمعنی آنسو 8 محبوب کے درشن 9 بغیر 10 سے 11 تلفظ چھُبا۔ 12 نہیں۔ 13 بغیر 14 مشکل 15 اُس 16 کو 17 کہاں 18 تک 19 اُس 20 تیرے بغیر 21 تلفظ اکھیاں ، آنکھ کی جمع۔ 22 سے 23 نہیں 24 سے 25 داغ کی جمع 26 آنکھ 27 درشن، دیدار 28 تلفظ دِکھلا۔ 29 محبوب 30 پل 31 نہیں 32 رات۔

صنم تج باج میرا دل ہے ویراں — ترے بن دھیان میں اچھتا ہوں حیراں
سدا حیرت میں ہے آئینۂ دل — نئیں جب سوں پری رو تو مقابل
نظر میں، اے مرے نورِ نظر، آ — مجھے ٹک روشنیِ وصل دیکھلا
کہ تیرے باج ہے اندھکار سب جگ — ہمیشہ خون انجھواں سوں ہے چک چک
جفائے ہجر تج پر مت روا رکھ — وفا رکھ، اے پیا، تج سوں وفا رکھ
ترے بن اے تجن جانِ داؤد — سدا رہتا ہے درد و غم میں آلود

۱ تیرے بغیر۔ ۲ ہر روز، ہمیشہ۔ ۳ رہتا ہوں۔ ۴ نہیں۔ ۵ سے۔ ۶ ذرا۔
۷ دکھلا۔ ۸ بغیر۔ ۹ دنیا۔ ۱۰ سے ۱۱ چشم۔ آنکھ ۱۲ تجھ۔ ۱۳ سے۔ ۱۴ خالقِ کائنات
خدا، محبوب۔

غزلیات

عزمِ دلدار ہے، سیرِ شبِ مہتاب کرے
رشک سوں ماہ لجا مہر کوں بےتاب کرے
قتلِ عشاق اگر شوق ہے اوس شوخ کے تئیں
تیغِ مژگاں کوں لگا سُرمہ، سیہ تاب کرے
بس ہے اس ساقیِ بدمست کے انکھیاں کا خیال
خواہشِ طبع اگر ذوقِ مئے ناب کرے
آج آیا ہے جو آغوش میں خورشید جمال
کیوں کر اب مردمکِ چشم مری خواب کرے
لذتِ نعمتِ معنی کوں دو پاوے داؤد
دیدۂ فکر کے تئیں کھول کے جو قاب کرے

۱ عزم ۲ بجائے ۳ شب ۴ کو ۵ اس ۶ کو ۷ آنکھوں کی ۸ تلفظاً لکھاں ۹ کیوں کر
۱۰ شعر ۱۱ [illegible]

۴

دفترِ عشق کی فہرست میں نئیں[1] نام مرا
آہ کیوں اس قدر اب لگ[2] ہے جنوں خام مرا

مثل سیماب کے ہوتا ہے مرا دل بے تاب
یاد آتا ہے وو[3] جب یار دل آرام مرا

نامہ تج[4] بال سوں[5] باندھا ہوں میں گر اے طوطی
کہہ زبانی ہی مرے یار سوں پیغام مرا

دشتِ وحشت سوں نکل ہوشِ دل آیا ہے بجا
شاید آوے گا وو[6] آہو نگہ ہو رام مرا

پیچ میں کاکُلِ مشکیں کی پھنسا مت ظالم
زلفِ پُرپیچ تری بس ہے صنم دام مرا

طفلِ دِل کوں[7] ہے مرے بحث جنوں کا نئیں[8] ذوق
کیوں نہ ہو مدرسۂ عشق میں بد نام مرا

کیوں نہ سر حلقۂ زنجیر جنوں ہوں داؤد
کوچۂ زلف میں یار کی بشرام[9] مرا

---

[1] نہیں۔ [2] تک۔ [3] وہ۔ قدیم زمانے میں "وو" واحد کے لیے اور "وہ" یا "وے" جمع کے لیے مستعمل تھے اب واحد و جمع کے لیے "وہ" ہی کا چلن ہے
[4] تجھ۔ [5] سے۔ [6] وہ۔ [7] کو۔ [8] نہیں۔ [9] وشرام (سنسکرت) کی اپ بھرنش بمعنی آرام کرنا، ستانا۔

۴

پاؤں[1] منہدی سوں[2] ہیں تیرے لال آج ؟
یا کسی کا خون کیا پامال آج ؟
ہر چمن سوں[2] گل بدن تجھ[3] واسطے
بوئے گل آتی ہے استقبال[4] آج
فاختے سروِ سہی[5] کے اُڑ گئے
دیکھ کر اُس[6] سرو قد کی چال آج
دیکھ اُس[6] کی کاکلِ پُر پیچ کوں[7]
پیچ میں سنبل ہے ڈالے ڈال[8] آج
نامہ لکھنے کی مجھے[9] طاقت نئیں[10]
بول طوطی پیو[11] سوں[12] میرا حال آج
قاصد آتا ہے لے مکتوبِ وصال
مصحفِ دل نے دیا ہے فال آج
جیوں سپند، داؤ آد، دل ہے بے قرار
تجھ[13] کوں ہے کس کا خیالِ خال[14] آج

---

[1] پاد۔ [2] سے۔ [3] تیرے۔ [4] استقبال کے بعد 'کو' حذف ہے۔ [5] صحیح کی صوتی اِملا۔ [6] اُس۔ [7] کو۔ [8] شاخ۔ [9] مجھے۔ [10] نہیں [11] پیارا محبوب [12] سے۔ [13] مجھ کو۔ [14] تل۔

۴

جو دامِ زلف میں اُو[1]س[2] شوخ کے ہُوا ہے اسیر
ہر ایک مُو ہے او[3]سے مثل حلقۂ زنجیر
دہانِ مختصر و[4] کاکُلِ دراز صنم
مدام بس ہے مُجھے[5] صحبتِ صغیر و کبیر
او[6]سے محال ہے وارستگی قیامت لگ[7]
تری نگاہ کے جو دام میں ہُوا ہے اسیر
جنونِ عشق شو[8]ق طوفاں کیا ہے مُجھ[9] دل نے
خیالِ زُلفِ صنم سوں کرو او[10]سے زنجیر
سیاہیِ شبِ غم لے کے صفحۂ دل پر
قلم سوں آہ کی کرتا ہوں درد کُو[11] تحریر
ہر ایک بیت ہے مُج[12] شعر میں خیالِ محال
بجا ہے مُج کُو[13] کہیں آج اگر جلال اسیر
مثالِ آئینہ جو پاک ہیں ہوا داوے
عجب نئیں[14] وو[15] پری رُو کوں گر کرے تسخیر

---

[1] اُس۔ [2] اُسے۔ [3] مجھے۔ [4] اُسے۔ [5] تک۔ [6] سے [7] میرے۔ [8] سے۔
[9] اُسے۔ [10] سے۔ [11] کو۔ [12] میرے۔ [13] مجھ کو۔ [14] نہیں۔ [15] وہ۔

۵

صاف ہو، دیکھ یار ہے مَن[1] میں
عکس جیوں جلوہ گر ہے درپن[2] میں
شکر اللہ کہ یادِ غیر نہیں[3]
ہوں علیِ مرتضیٰ کے سُمرن[4] میں
ہیں وو[5] خورشید رُو کا ہوں طالب
نورِ جس کا ہے ماہِ روشن میں
کیوں نہ ہووے عیب پوش عالم کے
نورِ باطن ہے چشمِ باطن میں
تج[6] خیالات چشم سُوں[7] موہن[8]
جا پڑا ہوں میں نرگسی بن[9] میں
تج[10] لباں[11] کی مسی کا کہنے وصف
کاں[12] ہے طاقت زبانِ سوسن میں
مجھ کوں[13] پروائے باغ نیں[14] داؤد
سیر کرتا ہوں دل کے گلشن میں

---

[1] دِل۔ [2] آئینہ۔ [3] نہیں۔ [4] یاد۔ [5] وہ بمعنی اُس۔ [6] تیرے [7] سے۔ [8] محبوب۔ لفظی معنی دِلکش۔ [9] جنگل۔ [10] تیرے۔ [11] لب کی جمع۔ [12] کہاں۔ [13] کو۔ [14] نہیں۔

۶

تجھ[1] تِل کوں[2] دیکھ موہن[3]، دِل نکتہ داں ہُوا ہے
تم دیکھ تجھ بھوَاں[4] کا، قد جیوں کماں ہُوا ہے

ہے اس قدر نزاکت چہرہ پہ نازنیں سے
ہر قطرۂ عرق سُوں رُخ پر نشاں ہُوا ہے

رو یا ہُوں یاد کر جب، تجھ[6] رُوئے با عرق کوں[7]
بادل مرے نین[8] کا، گوہر فشاں ہُوا ہے

ہے بس کہ جلوہ پیرا مجھ[9] طبع میں ترا قد
مصرع مری غزل کا سَروِ رواں ہُوا ہے

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اُوسی[10] کا
مثلِ قلم جہاں میں جو دو زباں ہُوا ہے

کہنے کوں[11] وصف تیرا اے شمعِ بزمِ خوبی
داؤد شاعروں میں روشن بیاں ہُوا ہے

---

[1] تیرے [2] کو [3] محبوب، دلبر [4] بھوؤں کی جمع۔ ابرو [5] سے [6] تیرے [7] کو
[8] آنکھ [9] میری [10] اُسی [11] کو

۶

دِیا اُوس خوش[1] نین نے رات کوں[2] مج[3] کوں سُراغ اپنا
کیا میں روغنِ بادام[4] سُوں[5] روشن چراغ اپنا
رہی کیوں خشک مغزی[6] مج کوں[7] اُس خوش چشم کے دیکھے
کِیا ہُوں روغنِ بادام سُوں[8] میں تر دماغ اپنا
مرے[9] اُوس[10] سَرو نے وعدہ کیا ہے شب کوں[11] آنے کا
بجا ہے چشمِ قمری[12] سُوں[13] کروں روشن چراغ اپنا
مئے گُل رنگ پینا تب ہے لذت بخش مجلس میں
جو ہَووے ساقی اپنا، شیشہ اپنا اور ایاغ اپنا
عجب نئیں[14] رشک کی آتش سُوں[15] سب تن سیہ ہَووے
دیکھاؤں[16] لالۂ خونیں جگر کوں[17] گر میں داغ اپنا
بہار و سیر، اے داوَد، اُوس[18] وقت ہے دل کوں[19]
اگر ہَووے چمن اپنا، گُل اپنا، صحنِ باغ اپنا

---

[1] خوش چشم [2] کو [3] مجھ کو [4] آنکھ کو بادام سے تشبیہ دی گئی ہے۔
[5] سے [6] روغن بادام کی رعایت سے خشک مغزی۔ [7] کو [8] سے [9] میرے۔
یہاں گھر حذف ہے۔ [10] اُس [11] کو [12] سَرو کی رعایت سے قمری [13] سے۔
[14] نہیں۔ [15] سے [16] تلفظ دکھاؤں۔ قدیم اردو املا میں زیر کے بجائے
ے، پیش کے بجائے (واؤ) اور زبر کے بجائے الف لکھ دینے کا رواج
عام تھا۔ [17] کو۔ [18] اُس [19] کو۔

انتخاب کلام

ولی دکنی

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

ولی دکنی قدیم کلاسیکی شاعری اور جدید اردو شاعری کے درمیان ایک اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی شاعری میں ایسے الفاظ بھی پائے جاتے ہیں جو قدیم شعرائے شمال و جنوب کے ہاں بیشتر پائے جاتے ہیں اور ایسے الفاظ و تراکیب بھی ہیں، جو جدید اردو زبان کا فخریہ سرمایہ ہے۔ اسی لسانی وصف کی وجہ سے صاحبِ آبِ حیات شمس العلما محمد حسین آزاد ولی کو اردو شاعری کا باوا آدم کہتے ہیں۔ میر تقی میر کے تذکرہ نکات الشعرا سے پتہ چلتا ہے کہ ولی کا نام شمالی ہندوستان میں بھی معروف و مشہور شاعر کی حیثیت رکھتا تھا۔

سب سے پہلے گارساں دی تاسی نے ولی کا کلام مرتب کرکے ۱۸۳۳ء میں پیرس سے شائع کیا تھا۔ اس کے بعد ۱۹۲۷ء میں پروفیسر احسن مارہروی نے اُسے از سرِ نو مرتب کرکے شائع کیا تھا۔ پروفیسر احسن مارہروی کے مرتب کردہ کلیاتِ ولی میں ۴۲۲ غزلیں، ۷ مستزاد، بارہ مخمسات، دو ترجیع بند، چھ قصیدے، دو مثنویاں ایک مسلسل قطعہ، پانچ قطعات، ۲۶ رباعیاں اور چالیس فردیات ہیں جس سے ولی کی قادر الکلامی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

احسن مارہروی کے مطابق ولیؔ ۱۰۷۹ ہجری میں اورنگ آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ ولی کا اپنا کلام اور بعض معتبر تذکرے اس امر کے غماز ہیں کہ اُن کو سیر و سیاحت کا بہت شوق تھا۔ انھوں نے نہ صرف جنوبی ہندوستان کے کئی شہروں کی سیاحت کی بلکہ شوقِ سیاحت میں دلی بھی آئے تھے۔

ولی کی قابلیت کے متعلق بعض اصحاب اعتراض کرتے ہیں اور خیال کیا جاتا ہے کہ اس کا عربی اور فارسی معلومات بہت ہی محدود تھا۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ ولی کی حیثیت مجدد کی سی ہے۔ اس نے عربی اور فارسی کے جو الفاظ استعمال کیے ہیں، ان کو گویا اردو میں اسی حیثیت میں منتقل کر دیا گیا تھا۔ ولی ایک فطرتی شاعر تھا۔ اس کا مقصد یہ نہیں تھا کہ اپنی شاعری کو عربی اور فارسی الفاظیات کی کتاب یا لغت بنا دے۔

ولی کا دیوان مشہور ہے اور متعدد مرتبہ شائع ہو چکا ہے یہاں تک کہ یورپ میں بھی ایک مرتبہ طبع ہوا ہے۔ انجمن ترقی اردو کی جانب سے ولی کا کلیات نہایت اہتمام سے شائع ہوا ہے۔ مگر اب بھی قلمی دیوانوں میں ایسا کلام موجود ہے جو اس کلیات میں نہیں ہے۔

ولی کے زمانہ میں تصوف کے خیالات عام ہو رہے تھے اور خود ولی نے صوفیا مسلک اختیار کر لیا تھا۔ اس لیے اس کا کلام سراپا تصوف ہے۔ اس کے کلام میں سلاست اور متانت پائی جاتی ہے۔ اس کا دیوان اس عہد کی بولتی تصویر ہے۔ لطف زبان، سادگی، صفائی اس کلام کے خاص جوہر ہیں۔

مستزاد

لاگی[1] ہے لگن[2] تم سوں[3] چھڑا کون سکے گا
ہے کس میں یہ قدرت
اب مج کوں وطن اپنے لیجا[4] کون سکے گا
کر دِل سوں رفاقت

ہے نقش کٹاری کا ترے جامے کے اُوپر
اے ہند کے بانکے
دامن کوں ترے ہاتھ لگا کون سکے گا
نہیں زور نہ طاقت

ہوں خاک تمہاری ہی گلی کا اے سرتجن[5]
نہیں کام کفن سوں
اب مج کوں جنازے میں اٹھا کون سکے گا
یوں گر ہے حقیقت

مت مار ولی کوں، میں یہ کہتا ہوں کہا کر
سن بات ہماری
اس ہجر کے طومار کو پا کون سکے گا
بِن[6] غمزہ ظرافت

---

[1] لگی۔ [2] لگا۔ [3] سے۔ [4] لے جا۔ [5] محبوب محترم۔ [6] بغیر، علاوہ۔

۲

معلوم نہیں کن نے مرے دِل کوں لیا ہے
ان عشوہ گراں میں
کس شوخ ستم گر نے اسے پیچ دیا ہے
ان مُو کمراں میں

اُس شوخ نظر باز کے انداز نگہہ کا
گر کام نہیں یہ
دیوانہ مرے دِل کوں، کہو کن نے کیا ہے
جادو نظراں میں

ظاہر میں ترد تازہ، و باطن میں ترا داغ
رکھتا ہے جو دائم
جیوں لالہ اُسے بُوجھ کہ نیرنگ دیا ہے
خونیں جگراں میں

عاشق کوں ہے بے تابی و بے طاقتیِ دِل
سرمایۂ بینش
بِن عشق جو عالم میں فراغت سُوں جیا ہے
ہے بے بصراں میں

تنہا نہیں سرشار وَلی شوق سُوں تیرے
اے ساقیِ بدمست
تجھ عشق کا اس بزم میں جو جام پیا ہے
ہے بے خبراں میں

قطعات

حُسنِ دلبر کا خواب میں دیکھا
نورِ حق تھا حجاب میں دیکھا
خود فنا ہو کے ذات[1] میں ملنا
یہ تماشہ حباب میں دیکھا

ο

سجن کے حُسن کا قرآں پڑھا ہم نے نظر کر کر
نہ پایا کچھ غلط اس میں دِکھا[2] زیر و زبر کر کر
کلام العشق ہمنا[3] کوں[4] سُنا حکمت کسوں[5] منطق میں
دگرنہ اس مطول کوں سُنا تھا مختصر کر کر

ο

گنج مخفی کی نہیں کنجی ہے بِسم اللہ بِن[6]
قفلِ دِل کھُلتا نہیں ہے گا ہمارا آہ بِن
رُودِ نیل[7] آنکھوں سوں جاری ہے ندی نالے ہیں آب
باؤلی[8] ہو گئی ہے یوسف کی زلیخا چاہ[9] بن

---

[1] ذات الاصل [2] دیکھا [3] ہم [4] کو [5] سے [6] بغیر [7] مصر کی رعایت سے رُودِ نیل کہا گیا ہے شدے سے [8] باؤلی، ذو معنی ہے۔ باؤلی اس گہرے کنویں کو بھی کہتے ہیں جس کا پانی اس کے کنارے تک بھرا رہتا ہے اور دیوانی عورت کو بھی کہتے ہیں۔ [9] چاہ بھی ذو معنی ہے چاہ پیار کو بھی کہتے ہیں اور کنوئیں کو بھی۔ باؤلی اور چاہ میں رعایت لفظی ہے۔ اردو کا ایک محاورہ ہے: جہاں چاہ وہاں راہ۔ اس کے تین معانی ہیں: ۱۔ جہاں کنواں ہوگا وہاں تک جانے کے لیے پگڈنڈی ضرور ہوگی ۲۔ پیاسا اپنی پیاس بجھانے کے لیے کوئی نہ کوئی راہ نکال ہی لے گا۔ ۳۔ پیار کرنے والے ملنے کا طریقہ نکال ہی لیتے ہیں۔

رباعیات

تجھ[1] عشق سوں[2] نت[3] بے سروساماں ہوں میں
تجھ زلف سوں بے تاب و پریشاں ہوں میں
تجھ مکھ[4] کی صفائی کوں[5] نظر میں رکھ کر
مُدّت سَتی[6] جیوں[7] آئینہ حیراں ہوں میں

٥

تجھ یاد کے تئیں، روح سوں[8] ہم دم کہتی
تجھ نام کے تئیں دافعِ ہر غم کہتی
تجھ باج[9] دُوجے[10] کوں، جو نہ دیکھے بہتر
تُو خلق تجھے "سیدِ عالم" کہتی

٥

یہ نَین[11] ترے مُج[12] کوں دِسیں[13] جنجالی
اور کان میں بالا کے نزک[14] یہ بالی
تجھ زلف کوں سمجھا کہ نکو[15] مار کسی[16]
مشہور مثل "سانپ لڑا منہ خالی"

٥

یہ ہستیِ موہوم دِسے[17] مُج[18] کوں[19] سراب
پانی کے اُپر[20] نقش ہے یہ مثلِ حباب
اِسے کے اُپر دِل کوں نکر ہرگز بند
اَپس[21] کوں نہ کر خراب، اے خانہ خراب!

---

١ تیرے ٢ سے ٣ ہمیشہ ٤ چہرہ ٥ کو ٦ سے ٧ جوں ٨ سے ٩ بغیر ١٠ دوسرے کو ١١ آنکھ۔
١٢ مجھ ١٣ نظر آئیں ١٤ نزدیک ١٥ مت ١٦ ہرگز کسی کو ١٧ نظر آئے ١٨ مجھ ١٩ کو ٢٠ اوپر ٢١ اپنے آپ کو۔

غزلیات

ہر آشنا کی یاد کی گرمی سوں[1] تن منیں[2]
ہر دم میں بے قرار ہے مثلِ شرار دِل

حاصل ہوا ہے مجھ کوں ثمر، مجھ شکست سوں
پایا ہے چاک چاک ہو، شکلِ انار دل

مجمر[3] زمن[4] ہوا ہے بدن سوزِ ہجر سوں
اسپند کی مثال ہے آتش سوار دِل

افسوس ہے تمام کہ آخر کو دوستاں
اس میکدے سوں اُٹھ کے چلا سُدھ[5] بِسار[6] دِل

لیکن ہزار شکر ولی حق کے فیض سوں
پھر اُس کے دیکھنے کا ہے امیدوار دل

---

[1] سے [2] میں [3] مجہول [4] مانند [5] ہوش [6] بھول کر.

۲

خُوب رُو ، خوب کام کرتے ہیں
یک نگہہ میں غلام کرتے ہیں

دیکھ خوباں کُوں ، وقت ملنے کے
کِس ادا سُوں سلام کرتے ہیں

کیا وفادار ہیں کہ ملنے میں
دِل سُوں سب رام[1] رام کرتے ہیں

کم نگاہی سُوں دیکھتے ہیں ولے
کام اپنا تمام کرتے ہیں

کھولتے ہیں جب اپنی زُلفاں[2] کُوں
صبح عاشق کُوں شام کرتے ہیں

صاحب لفظ اُس کُوں کہہ سکیے[3]
جس سُوں[4] خوباں کلام کرتے ہیں

دل لجاتے[5] ہیں ، اے ولی میرا
سرو قد جب خرام کرتے ہیں

---

[1] کارِ خوف [2] زلف کی جمع [3] سکتے ہیں [4] سے [5] لے جاتے

۳

وہ محبت میں تری فانی ہوئے
روز و شب جو محوِ حیرانی ہوئے

دیکھ تجھ ابرو کی جوہر دار تیغ
جوہراں تلوار کے پانی ہوئے

تجھ نیّن کے خنجراں پر کر نظر
دیدہ بازاں چشم قربانی ہوئے

اے سجن! تیری پرت کے دوست سے
دوستاں سب، دشمن جانی ہوئے

تجھ دہانِ کالعدم کی یاد سوں
بات میں عشاق سب فانی ہوئے

تجھ کوں جو دیکھے یہاں، اے صبح رو!
جیوں سُرج دل ان کے نورانی ہوئے

عشق میں اس رشکِ لیلیٰ کے ولی
مثلِ مجنوں کے بیابانی ہوئے

---

۱ جوہر کی جمع ۲ آنکھ ۳ پریت، پیار ۴ دوست کی جمع ۵ سے ۶ جوں، مانند۔
۷ سورج ۸ صحرانورد۔

۴

تُجھ لب کی صفت، لعلِ بدخشاں سُوں کہوں گا
جادو ہے تری نین[1]، غزالاں سُوں کہوں گا
دی حق نے تجھے بادشہی[2] "حسن نگر" کی
جا، کشورِ ایراں میں سلیماں سُوں کہوں گا
تعریف ترے قد کی الف وار، اے سریجن[3]!
جا، سرو گلستاں میں، خوش الحاں سُوں کہوں گا
مجھ پر نہ کرو ظلم، تم اے لیلیٰ خوبی!
مجنوں ہوں، ترا غم، میں بیاباں سُوں کہوں گا
دیکھا میں تجھے خواب میں، اے مایۂ خوبی!
اس خواب کو جا، یوسفِ کنعاں سُوں کہوں گا
جلتا ہوں شب و روز، ترے غم میں، اے ساجن!
یہ سوز ترا مشعلِ سوزاں سُوں کہوں گا
یک نقطہ ترے صفحۂ رُخ پر نہیں بے جا
اس مُکھ[4] کو ترے صفحۂ قرآں سُوں کہوں گا
قربان، پری مُکھ پہ ہوئی چوب[5] سی جل کر
یہ بات عجائب مہِ تاباں سُوں کہوں گا
بے صبر نہ ہو، اے ولی، اس درد سُوں ہرگز
جلتا ہوں، ترا درد، میں درماں سُوں کہوں گا

---

۱ آنکھ ۔ ۲ بادشاہی۔ ۳ سجانے والے۔ ۴ چہرہ ۵ لکڑی ۔

۵

روح بخشی ہے کام تجھ لب کا
دمِ عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا

حُسن کے خِضر نے کیا لبریز
آبِ حیواں سوں جام تجھ لب کا

منطق و حکمت و معانی پر
مشتمل ہے کلام تجھ لب کا

جنّتِ حُسن میں کیا حق نے
حوضِ کوثر مقام تجھ لب کا

ہر گھڑی [1] تجھ کوں جان دیتا ہے
جامِ جمشید جام تجھ لب کا

غرقِ شکر ہوئے ہیں کام و زباں
جب [2] لیا ہوں میں نام تجھ لب کا

مثلِ یاقوت خط میں ہے شاگرد
ساغرِ مے ، مدام تجھ لب کا

ہے، ولی کی زباں کوں لذت بخش
ذکر ہر صبح و شام تجھ لب کا

---

[1] مجھ کو [2] جب بھی

٦

سیہ رُوئی، نہ لے جا حشر میں، دنیائے فانی سُوں[1]
سیہ نامے کوں دھو، اے بے خبر، انجھواں[2] کے پانی سُوں

شبِ غم روزِ عشرت سُوں بدل[3] ہووے، اگر دیکھے
مری جانب، وہ مہرِ ذرّہ پرور، مہربانی سُوں

نزک[4] جاناں کے، گر تحفہ لیجاتا[5] ہے، تو اے ناداں!
لیجا[6] گلدستۂ اعمال، باغِ زندگانی سُوں

نہیں ہے سیر یک ساعت، اگر باغِ جوانی میں
کہو، کیا خضر کوں حاصل ہے، عمرِ جاودانی سُوں

اَپس[7] کے سر پہ مارا کوہ کن نے تیشۂ غیرت
ہُوا جب خسروِ عالم، ولی شیریں زبانی سُوں

---

[1] سے [2] آنسوؤں [3] بدل جائے [4] نزدیک [5] لے جانا
[6] لے جا [7] اپنے.

سجن[1] ٹک ناز سوں[2] مجھ پاس آ، آہستہ آہستہ
چھپی باتاں[3] اپس[4] دل کوں سنا، آہستہ آہستہ

غرض[5] گویاں کی باتاں کوں نہ لا خاطر منیں[6] ہرگز
صنم اس بات کوں[7] خاطر میں لا، آہستہ آہستہ

ہر اک کی بات سننے پر توجہ مت کر اے ظالم
رقیباں[8] اس سبب ہوں گے جدا، آہستہ آہستہ

مبادا محتسب سرمست سن کر تان[9] میں آوے
طنبورا[10] آہ کا، اے دل بجا، آہستہ آہستہ

ولی، ہرگز اپس[11] کے دل کوں سینے میں نہ رکھ غمگیں
کہ برلاوے گا مطلب کوں[12] خدا، آہستہ آہستہ

---

[1] دوست [2] سے [3] بات کی جمع [4] اپنے [5] اہلِ غرض، مراد، خود غرض [6] میں [7] کو [8] رقیب کی جمع [9] وجد [10] ایک ساز کا نام [11] اپنے [12] گلّہ کو

۸

تجھ مکھ[1] کا رنگ دیکھ کنول جل[2] میں جل گئے
تیری نگاہِ گرم سوں گل گل[3] پگھل گئے

ہر اک کوں کیا ہے تاب، جو دیکھے تری طرف
شیراں[4] تری نگاہ کی دہشت سوں[5] ٹل گئے

صافی ترے جمال کی کاں[6] لگ[7] بیاں کروں
جس پر قدم نگاہ کے اکثر پھسل گئے

مرنے سوں پہلے جو کہ موئے اس جگت[8] منیں[9]
تصویر کی نمط[10] وہ خودی سے نکل گئے

پائے ہیں جو کہ لذتِ دیں جگ[11] میں، اے ولی
دنیا میں ہاتھ اپنے، وہ حسرت سوں مل گئے

---

[1] چہرہ۔ [2] پانی۔ [3] گھلنا، پگھلنا۔ [4] شیر کی جمع۔ [5] سے۔ [6] کہاں۔ [7] تک۔ [8] دنیا۔
[9] میں۔ [10] مانند۔ [11] دنیا۔

۹

کیوں نہ حاصل ہو رمِ آہُو مجھے
اس کی انکھیاں[1] نے کیا جادو مجھے

رات آنے[2] کہہ کے پھر آیا نہیں
پیچ دیتا ہے وہ مشکیں مُو مجھے

اے عزیزاں! کیا کروں، اخلاص کی
پہنچتی نہیں گلبدن سُوں بُو مجھے

کیوں کر[3] بیٹھوں گوشۂ آرام میں
کھینچتا ہے وہ کماں ابرُو مجھے

بلبلِ نالاں ہُوا ہُوں درد سُوں
جب نظر آیا ہے وہ گُل رُو مجھے

شوخیِ چشمِ پری کا رنگ بھول
حیرت افزا ہے رمِ آہُو مجھے

دھیان میں بستا ہے وہ خورشید رُو
گرمیِ غم سُوں ہوئی ہے خُو مجھے

اے ولیؔ، ہے جگ[4] منیں محرابِ دُعا
قبلہ رُو کا ہر خمِ ابرُو مجھے

---

[1] آنکھ کی جمع [2] آنے کو [3] کیوں کر [4] دنیا میں۔

۱۰

چنچل کوں جا کے بولو آئی بجلی[1] کے مانند
اس وقت انکھاں[2] برستی ہیں بادل[3] کے مانند

سوزن[4] سوں[5] تجھ پلک کی، اے نورِ جان و دیدہ
ہر استخواں میں روزن ہے بانسلی[6] کے مانند

عالم میں جس کے سر پر گلدستۂ ادب ہے
وہ کیوں کہے چمن کوں تیری گلی کے مانند

گر آرزو ہے تج کوں مقصد کے گُل کا کھِلنا
ٹک بند کر زباں کوں مکھ میں کلی کے مانند

مشتاق تجھ درس کا، اے شمعِ بزمِ خوبی
دیکھا نہیں ہے دوجا[7] ہرگز ولی کے مانند

---

[1] بجلی۔ [2] آنکھیں [3] بادل [4] سُوئی، خارپلک [5] سے [6] بانسری
[7] دوسرا۔

۱۱

طاقِ ابرو ترا حَرَم دِستا[1]
محرم اس کا عرب عجم دِستا

خط ترا سر نوشتہ عاشق سُوں[2]
حرف تقدیر کا رقم دِستا

مُکھ[3] ترا آئینۂ سکندر ہے
ہر دو عالم منیں[4] عدم دِستا

لوحِ محفوظ ہے ترا رخسار
زلف اُس پر مگر قلم دِستا

تجھ زِنخداں کے چاہِ کنعاں میں
یوسفِ مصر، دم بہ دم دِستا

خط ترا ہے اگرچہ لشکرِ حُسن
کاکُل[5] اس پر مگر عَلَم دِستا

جانِ مَن، غصّہ و غضب تا کے
ولیِ مشتاق پر کرم دِستا[6]

---

[1] نظر آتا۔ [2] سے۔ [3] چہرہ۔ [4] میں۔ [5] لَٹ۔ [6] دِکھلا۔

۱۲

گجرات کے فراق سوں ہے خار خار دِل
بے تاب ہے سِینے[1] منیں[2] آتش بہار دِل
مرہم نہیں ہے اس کے زخم کا جہاں منیں[2]
شمشیرِ ہجر سوں جو ہوا ہے فگار دِل
اوّل سوں تھا ضعیف پہ پابستہ سوز میں
جیوں[3] بال ہے اگن[4] کے اُپر[5] بے قرار دِل
اس سیر کے نشے سوں، اوّل تر دماغ تھا
آخر کوں اِس فراق میں کھینچیا خمار دِل
میرے سِینے[6] میں آ کے چمن دیکھ عشق کا
ہے جوشِ خوں سوں تن میں مرے لالزار دِل
حاصل کیا ہوں جگ[7] میں سراپا شکستگی
دیکھا ہے مجھ شکیب سوں، صبحِ بہار دِل
ہجرت سوں دوستاں کے ہُوا جی مرا گداز
عشرت کے پیرہن کوں کیا تار تار دل

---

[1] سینے۔ [2] میں۔ [3] جوں۔ [4] آگ۔ [5] اوپر۔ [6] سینے۔ [7] دنیا۔

مثنوی در تعریفِ شہرِ سورت

عجب شہراں[1] میں ہے پُر نُور یک شہر — بلاشک وہ ہے جگ میں مقصدِ دہر
اہے[2] مشہور اس کا نام سُورت — کر جاوے جس کے دیکھے سب کدورت
جگت کی آنکھ کا گویا ہے نُور — اَچھو اس نور سُوں ہر چشمِ بدذور
شہر جیوں منتخب دیواں ہے سب — ملاحت کی وہ گویا کان ہے سب
سُرَج[3] سُن آب اس کی جگ میں کانپا — سمندر موجزن رگ رگ میں کانپا
کنارے اُس کے اک دریائے تپتی[4] — کہ دنیا دیکھنے کوں اس کے بِلپتی[5]
کہ آب خضر کی ہے اس میں تاثیر — ہَوا دیتی ہے اس کی یادِ کشمیر
وہاں اشنان جب کرتا ہے عالم — صبح ہور[6] شام جپ[7] کرتا ہے عالم
عجب قلعہ ہے وہاں اک باقرینہ — انگوٹھی میں دنیا کے جیوں[8] نگینہ
نزک[9] قلعے کے باڑا گھاٹ ہے وہاں — کہ دائم گلرخاں کی ہاٹ[10] ہے وہاں
اہے اس حاشیے پر جائے آرام — طلسمی باغ وہاں ہوتا ہے ہر شام
اہے[11] سورت حقیقت کی نشانی — کہ ہیں مشہور وہاں اہلِ معانی
شرافت میں یہ ہے جیوں باب مکّہ — تو[12] ہے سب ملک اُپر[13] اس کا جو سکّہ

---

[1] شہر کی جمع [2] ہے [3] سورج [4] تاپتی [5] بے چین [6] اور [7] عبادت [8] جیسے
[9] نزدیک [10] بازار، جمگھٹا [11] ہے [12] تبھی تو [13] اوپر۔

اگر دیکھے ہیں لوگاں[1] شام و تبریز   نہ دیکھا کوئی ایسا ملک زرخیز
کہ اُس بھیتر[2] کتنے ایسے ہیں تجار   کہ قارُوں کوں نہیں انکے نزک[3] بار
اِتی آتش پرستاں کی ہے بستی   سکھے[4] نمرُود واں آتش پرستی
وہاں ساکن اِتے ہیں اہلِ مذہب   کہ گنتی میں نہ آویں ان کے مشرب
اگرچہ سب ہیں وہ ابنائے آدم   ولے بینش میں رنگارنگ عالم
بھری ہے سیرت و صورت سُوں سورت   ہراک صورت ہے وہاں انمول[6] مورت
خنتم ہے امرداں[7] پر رُو صفائی   ولے ہے بیشتر حسن نسائی
سبھا اِندر[8] کی ہے ہراک قدم میں   چھُپا اِندر سبھا کو لے عدم میں
کِشن[9] کی گوپیاں کی نہیں ہے یہ نسل   رہیں سب گوپیاں وہ نقل، یہ اصل

زلف اوُ مکھ کے طالب سُوں پچھو[10] بات   جیسے ہر دن ہے عید، ہر رات شبرات

نظر بھر کر دِکھو[12] ہر گل بدن کوں   کہ ہے پردے سُوں بے پروا اُنن[13] کوں
ہراک لب ہیں سو جیوں یاقوت اَن مول   کرے وہ بات جب میٹھے لباں کھول
وہ باتاں نہیں سراپا ہے مِٹھا[14] قند   کہ جن باتاں اُپر[15] ہے نیشکر بند
پڑا شیریں بچن سن اُن کے بس جو   پھنسا اس شہد میں جا کر مگس ہو
ہوا اِن کوں نکلنا کام دُشوار   رہا تھا آخری دم لگ[16] گرفتار
شہر بھیتر جو آوے نہان[17] کا دِن   ہِندُو کی قوم کے اشنان کا دن
ہراک جانب دِکھوں[18] میں فوج در فوج   تجلی کے سمندر کی موج در موج
نین[19] کی بیٹھ کر کشتی پر تُو اے پاک   یہ طے کر سہج[20] میں موج خطرناک
مہرباں ہو کے، اے ساقیِ کوثر   کرم سُوں[21] کشتی مے مجکوں[22] دے بھر
اپس[23] کے لطف سُوں[24] کر دے عطا مے   جو اِس نشئے میں دریا کوں کروں طے
عبث باتاں[25] ہیں بس کر اے ولی تو   نہ کر مقصد سُوں[26] اپنے کاہلی تو

---

[1] لوگ کی جمع [2] اندر [3] پاس [4] مرد [5] بک [6] اتنی بڑی [7] سیکھے [8] بیش بہا [9] امرد کی جمع [10] اندر [11] دیونا [12] بھگوان کرشن [13] پوچھو [14] دیکھو [15] اُن [16] میٹھا [17] اوپر [18] کلام [19] تک [20] اندر [21] نہانے [22] دکھوں [23] آنکھ [24] آسانی [25] سے [26] مجھکو [27] اپنے [28] سے [29] بات کی جمع [30] سے

سب رس میں نعت و منقبت

سیّد قدرت نقوی

اردو ادب میں سب رس ایک اہم قدیم و عظیم تصنیف ہے۔ اس کے مصنف اسد اللہ وجہی ہیں۔ سب رس کو اوّل مرتبہ مولوی عبد الحق مرحوم نے دو مخطوطوں کی مدد سے مرتب کر کے بخط نسخ (ٹائپ) ۱۹۳۲ء میں شایع کیا۔ پاک و ہند میں یہی مروّج ہے۔ پاکستان میں انجمن ترقی اردو نے ۱۹۵۲ء میں بخط نسخ (ٹائپ) ہی شایع کیا۔ ۱۹۶۴ء میں بخط نستعلیق اور ۱۹۸۳ء میں ۱۹۵۲ء کی مطبوعہ کا عکس لے کر چھاپا۔ ان سب میں اغلاط و اختلافات موجود ہیں۔

بھارت میں بھی سب رس کے کئی ایڈیشن چھپے۔ ان کے مرتبین نے قریب قریب مولوی عبد الحق کی مرتبہ سب رس ہی کو نقل کر لیا ہے۔ کہیں کہیں معمولی سا اختلاف ہے۔ حالانکہ حیدر آباد دکن میں سب رس کے متعدد مخطوطے مختلف کتب خانوں میں موجود ہیں۔ مگر ان سے استفادہ اور مطبوعہ سے مقابلہ کرنے کی کوشش نہیں کی گئی البتہ محترمہ حمیرہ جلیلی نے "سب رس کی تنقیدی تدوین" حیدر آبادی نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کی ہے، جس کا حوالہ ہمیں محترمہ رفیعہ شبنم عابدی کی کتاب "ملا وجہی اور انشائیہ" میں نظر آیا۔ حمیرہ جلیلی کی کتاب بہت کوشش اور سال بھر کی تگ و دو کے بعد اب ملی ہے۔ اس کے مطالعہ سے پتہ چلا کہ موصوفہ نے بڑی محنت سے کتاب تیار کی ہے، لیکن متن کو وہ صحیح طور پر مرتب نہ کر سکیں اور بیشتر وہ خامیاں جو مولوی عبد الحق کی مرتبہ سب رس میں ہیں۔ انھیں جوں کا توں انھوں نے

نقل کر لیا ہے۔ مثلاً یہ جملہ: "کوئی خوب چتر بھوی ہوس نایک عاشق پیو کے اس باغ میں آوے" حمیرہ جلیلی نے نقل کیا ہے۔ مطبوعہ سب رس میں "چتر بھوگی" کی جگہ "چھتر بھوگی" ہے۔ یہ اختلاف ظاہر نہیں کیا گیا۔ مولوی صاحب نے جس مخطوطے سے متن تیار کیا ہے۔ اس میں "چھتر بھوکے" ہے، جو "چھتر بھوگی" ہی پڑھا جائے گا حمیرہ جلیلی نے اسے "چتر بھوگی"، بنایا ہے۔ "چتر" تو درست ہے، کیونکہ دوسرے مخطوطات میں ملتا ہے مگر "بھوگی" کہاں ہے؟ اور اگر ہے تو اس کے کیا معنی ہیں؟ کوئی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ "پیو کے"، بالکل غلط ہے۔ مخطوطے میں "پٹو کے" ہے۔ کسی نے "پٹو" کو "بٹو" بنایا ہے کہ نیچے کا نقطہ کاٹا ہے اور "ب" کا نقطہ صحیح جگہ لگایا ہے۔ اور "کے" کو بھی "کی" بنایا ہے۔ مگر مطبوعہ میں پھر بھی "پیو کے" ہے۔ اور دوسرے مخطوطے میں بھی "پیو کے" ہے یہاں یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ کاتب "ی" کے نقطے لگانا بھول گیا ہے، اور اسے "پیو کے" قرار دے لیا گیا ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ قابل غور یہ بات تھی کہ یہاں "پیو" کا نفس مضمون سے کیا تعلق ہے؟ اوپر کی عبارت سے "پیو" کی تائید معناً کسی طور نہیں ہوتی۔ اگر اس طرف غور کیا جاتا تو پھر "پیو" لکھنے میں تامل ہوتا، اور اصل کی تلاش ہوتی، لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔ حمیرہ جلیلی نے بھی مولوی عبدالحق کی مرتبہ سب رس سے نقل کر لیا اور غور نہیں کیا۔ یہ دراصل نقش قلم کا مسئلہ ہے کہ کاتب کی روش کیا ہے؟ وہ حروف و الفاظ کس طرح لکھتا ہے؟ اس کے لیے ایک نقشہ تیار کیا جاتا ہے پھر اس کی روشنی میں مخطوطہ پڑھا جاتا ہے۔ اگر ایسا عمل نہ کیا جائے تو پھر خواندگی میں غلطی بلکہ سخت غلطی کا امکان ہے۔ مولوی عبدالحق کے پیش نظر جو دو مخطوطے تھے، دونوں کے کاتب اگر یائے تحتانی کے ماقبل و مابعد موحدہ تحتانی حروف آتے ہیں تو وہ ان کے نقاط کو ملا کر یکجا لکھتے ہیں۔ موحدہ تحتانی حروف "ب، ج" ہیں۔ مخطوطوں میں "ب، ج"، اگر "ی" کے ماقبل و مابعد آئے ہیں تو دونوں حروف کے نقاط کو ملا کر لکھا ہے۔ یہ روش دیگر مخطوطات میں بھی پائی گئی ہے۔ انیسویں صدی کے بھی بعض مخطوطات میں یہ روش ملتی ہے۔ سب رس کے دونوں مخطوطوں کے ابتدائی چند صفحات سے یہ الفاظ پیش ہیں۔

پیہوش ۔ بیہوش پنہی ۔ بیٹھے غیپ ۔ غیب پے نیازی ۔ بے نیازی

پٹوکے ۔ بیوگی چتے ۔ جیتے مجبوپے ۔ محبوبی پے ۔ بی

لہ سب رس کی تنقیدی تدوین ص ۱ سب رس ص ۱

بیٹھے ، پیٹھے   بیان ، پان   بیت ، پت   مجوبی ، مجوپی

بیوگی ، پھوکے   جیب ، چسب   بے حد ، پحد   بے نیازی ، پی نیازی

جیو ، چھو   بنی ، پنی   جیب ، چسپ   جیو ، چھو

ان الفاظ کی املا میں جو روشِ قلم پائی جاتی ہے۔ اس کی روشنی میں "پیوسکے" نہیں بلکہ "بیوگی" بمعنی "مہجور، فراق زدہ" ہے۔ یہ بھوگی کا ہم قافیہ اور معنیٰ کے لحاظ سے درست ومناسب ہے "پیوسکے" مہمل اس لیے ہیں کہ یہ نہ بھوگی کا ہم قافیہ اور نہ سیاق وسباق میں بامعنی ومناسب مطلب ہے۔

"سب رس کی تنقیدی تدوین" میں نہ صرف خواندگی، ترتیب وتدوین کے تسامحات ہیں بلکہ کتابت وطباعت کی اتنی غلطیاں ہیں کہ کتاب ساقط الاعتبار ہو جاتی ہے۔ معیاری متن پیش کرنے کی کوشش کے باوجود مستند ومعیاری متن پیش نہ کیا جا سکا۔

معیاری متن کے نمونہ کے طور پر ہم سب رس میں سے "نعت ومنقبت" کا حصہ پیش کر رہے ہیں۔ سب رس کی تدوین میں یہ مقام بہت کٹھن ہے کیوں کہ مخطوطات کے کاتبوں نے اس میں ہر طرح کا تصرف، تحریف اور اضافہ اپنی مرضی کے مطابق کیا ہے۔ اس متن کی تدوین میں حسب ذیل مخطوطات کا حوالہ دیا جا رہا ہے:۔

١۔ حا۔ مخطوطہ۔ ١٠٧٣ھ۔ بحوالہ حمیرہ جلیلی	٧۔ قج۔ مخطوطہ۔ تاریخ ندارد۔ عکس موجود
٢۔ رج۔ ″ ۔ ١١٠٦ھ۔ ″	٨۔ قد۔ ″ ۔ ″ ۔ ″ (ناقص)
٣۔ حب۔ ″ ۔ ١١٠٧ھ۔ ″	٩۔ قہ۔ ″ ۔ ″ ۔ ″
٤۔ تا۔ ″ ۔ ١١٤٧ۓ۔ عکس موجود	١٠۔ حس۔ ″ ۔ ″ ۔ بحوالہ حمیرہ جلیلی
٥۔ قب۔ ″ ۔ ١١٧٧ھ۔ ″	١١۔ مت۔ ″ ۔ ″ ۔ ″
٦۔ جہ۔ ″ ۔ تاریخ ندارد بحوالہ حمیرہ جلیلی	١٢۔ ع۔ مخطوطہ و علیٰ حدہٗ حاصل شدہ اختلافات تحریری از علی ظہیر صاحب

مندرجہ بالا مخطوطات میں سے پانچ مخطوطوں کے عکس اور علی ظہیر صاحب کا

خط[1] ہمارے پاس ہے۔ باقی حمیرہ جلیلی کی کتاب میں جن مخطوطات کا حوالہ دیا گیا ہے، ان کے اختلافات بھی شامل کیے جا رہے ہیں۔ تذکرۂ مخطوطات ادبیات اردو حیدرآباد سے بھی سب رس کا ایک اختلافی حصّہ پیش کیا جا رہا ہے۔ حمیرہ جلیلی کی کتاب کے مطبوعہ متن کا حوالہ علامت "ح" اور شمیم انہونوی صاحب کی مطبوعہ سب رس کا حوالہ علامت "ش" سے اختلافات نسخ میں دیا گیا ہے۔ مولوی عبدالحق کی مرتبہ سب رس مطبوعہ ۱۹۳۲ء، ۱۹۵۲ء، ۱۹۶۲ء اور ۱۹۸۳ء کا حوالہ: م، ما، مب، مج اور متن کی یکسانیت کی صورت میں حوالہ صرف "م" ہوگا۔

مولوی عبدالحق کی مرتبہ سب رس ہی عام ہے۔ لہٰذا بحث کے لیے ۱۹۳۲ء کی مطبوعہ سب رس سے اس حصّہ کو بنیاد بنایا جا رہا ہے۔

"در نعت محمد مصطفیٰ او چہار ومنقبت علی مرتضیٰ کرم وجہہ کریم۔

ابابکر صدیق صادق ہیں خاص — کئے خارجیاں کوں شریعت میں داس
عمرؓ جب نبی کی اُمت میں ہوے — یہودی عرب نے جو تھے سو نوے
جمع کر جو عثمان قرآن کوں — شرم کا دیے زور ایمان کوں
توڑیا کفر علی ہت لیے ذوالفقار — خدا بعد محمد بھی چارو ہیں یار

عشق خدا کو بھیدیا تو اپنا حبیب کر محمد کوں پیدا کیا، عشق خدا کو بھیدیا تو اس کی خاطر آسمان زمین ہویدا کیا۔ اگر محمد نا ہوتا تو آسمان زمین پیا ہوتا، اگر محمد نا ہوتا تو ماہ پروین نہ ہوتا۔ صاحب طٰہٰ و یٰسین، صاحب الرحمۃ العالمین جس کے نور تی عالم نے پایا روشنی، لولاک لما خلقت الافلاک کا دھنی۔ اوّل خدا ہے۔ نبی دوئم سوئم ہے ولی، یو تینوں پانیوں تھی مومن کے دل کوں تجلی۔ محمد کوں جس رات ہوئی معراج، وہاں دوسرا نہ تھا کوئی علی باج۔ گیان دھیان کے کام تمام محمد نے لیا پایا، جو کچھ پانا تھا سو محمد نے پایا۔ جو کچھ محمد نے پایا سوں علی کوں سمجھایا، یو سمجھ علی کے تقسیم آیا۔ علی خدا کوں بھایا رسول کو بھایا۔ محمد نبی، علی ولی۔ نبوت خدا کی پیشوائی، ولایت محبوبی ہور استغنائی۔ نبوت کارسازی، ولایت بے نیازی۔ ولایت ہار سگلے یار کا، نبوت دھندا گھر دار کا۔ ولایت

---

[1] علی ظہیر صاحب نے برادرم علی امام نقوی کی درخواست پر نعت و منقبت کا مقابلہ مخطوطہ سے کر کے بھیجا۔ اس زحمت پر تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

اگر نبوت آتی، نبوت آمنے تو کیا نبوت بھاتی بزرق و ضدرے کا ایک میانفا آتا، کسے کچھ سنپڑتا کوئی کچھ پاتا۔ حضرت کہیں خدا شاہد، انا و علی من نور واحد، تن سوں تن، جیو سوں جیو، دم سوں دم، نبوت محمد پر ولایت علی پر ختم۔ ابابکر عمر ہور عثمان، جنوں کی نیکی جانتا سب جہان۔ حضرت کے یاراں ہیں، بزرگواراں ہیں۔ ایکس تی ایک سب بھلے۔ جیوں خدا رسول فرمایا تھا یتوں چلے۔ تاف نیں کیئے۔ خلاف نیں کیے۔ ایسیچ اچھتے ہیں خدا کے پیارے ایسیچ اچھتے ہیں حضرت کے یار، جنو سوں حضرت کرتے تھے بچار۔ آخر بعد از حضرت کے بیٹھے حضرت کی ٹھار۔ بیت

ہر ایک حال خدا کوں یقین سو جینا ۔۔۔ ولایت ہور نبوت تو قرب ہے اپنا

ولایت کی جاگا پر نبوت کے جا صدر، ایکس تی ایک خوب ایکس تی ایک خوب تر۔ خدا بہوت بڑا سب ٹھار حاضر سب ٹھار کھڑا۔ سب میں اپنا نور بھریا، کے کچھ کسے کچھ تھے سب کچھ کریا۔

اختلافات نسخ

۱ ۔ قا، قہ : در نعت و منقبت، قب، حب، حت، ح، ش، مطابق م ۔ قج : نعت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم و منقبت علی مرتضیٰ ۔ قد (حاشیہ میں) نعت محمد مصطفیٰ و منقبت علی مرتضیٰ ۔ حا : عنوان ندارد۔ ج : فی نعت خواجۂ عالم ۔ حو : در نعت و منقبت باری تعالیٰ

۲ ۔ قا، قج، قہ، حا، ج، حو، ع (حس) اشعار مدح صحابہ ندارد، قد، خار جاں، منی۔

۳ ۔ قب، قد : عمر جب نبی کی امت میں ہوئے جو قوی + یہودی عرب بھی جو تابع ہوئے سر نوی م : نبی کے ۔ م، ح، ش : عربسنے، بہیں، قد : سر کی جگہ سو۔ شعر ساقط الوزن ہے ۔

۴ ۔ قب : تو ٹلیا کن جب جو لئی ہت علی ذوالفقار + خدا بعد محمد کے چاروں ہیں یار ؛

قب : محمد علی، کاتب نے علی کاٹ دیا ہے ۔ قد : مصرع اوّل ثانی اور ثانی اوّل، نیز ٹوٹا ۔

۵ ۔ قا، قہ : پہلا جملہ مؤخر دوسرا جملہ مقدم ۔ حت : پہلا جملہ ندارد۔

۶ ۔ ع (حا، حس) : بھیلایا تو اپنا حب کر۔

۷ ۔ ع (حا، حس) : یہ جملہ نہیں ہے ۔ قا، قج : ماہ پروین

۸ ۔ ح : وو بنا بہوریز بتیا۔

۹۔ قا، قج، قب: بلکہ

۱۰۔ ح، ش: العالمین باقی ہر جگہ للعالمین ہے

۱۱۔ ح: جس نور ستے۔

۱۲۔ ح: ما۔

۱۳۔ ما، مب: تھے تھی۔ قب، قد: فرد۔ یج: نظم۔ قا، قد، محمد۔ قب محمد پر دائرہ ہے اور
اوپر نبی قب: ہے۔ دائرہ بند خارج۔ حو، محمد دوم سیوم ہے علی۔ ع (حاشیہ): سیوم
ولی ندارد۔ قج: نظم، اوّل خدا ہے محمد دوم سیوم علی + یو تینوں ناؤں تیں موات بے ندل لکو ہے تجلی
خدا ہوا محمد علی ولی ہو۔ یو تیاں تا جگت سب آتیا
صحابی نبی کے ہیں چاروں جلی + ابابکر و عثمان عمر اور علی۔

۱۴۔ قا، قد، قہ: کوئی: ندارد۔ قب، حب: علی باج کوئی

۱۵۔ تذکرہ مخطوطات ادبیات اردو حیدرآباد دکن، مخطوطہ ۴۹۴ سب رس کی محذوفہ عبارت: گیان
دھیان کے کام تمام محمد نے ابابکر ہور علی کوں لا لایا۔ و لے آیا ہکچ محمد نے پانا تھا سو پایا
ہکچ محمد نے پایا سوں علی کوں ہور ابابکر کوں بجھایا۔ یو سمجھ علی کی تقسیم آیا۔ علی خدا کوں
بجھایا۔ ابابکر رسول اللہ کوں بجھایا۔ یہ دونوں خلیفہ اور ولی کہلائے۔

۱۶۔ ح: ستے

۱۷۔ قا، قہ، ع (حاشیہ) حس بات لایا

۱۸۔ حو: محمد نے پایا تھا سو محمد نے پایا جو کچھ۔ قد، ح: جو کچھ پانا تھا سو محمد نے پایا
ندارد۔

۱۹۔ قا، قہ: جو کچھ محمد نے پایا، ندارد۔ م، قی: سول

۲۰۔ حب: تقسیم میں۔

۲۱۔ یج: رسول خدا۔

۲۲۔ قج: ولایت بے نیازی (در حاشیہ)۔ حت: کارسازی ہے ولایت۔

۲۳۔ قج، ع (حاشیہ): آتی۔ قہ: آئے: ندارد

۲۴۔ حت: بکھیانے میاں۔

۲۵۔ مب: ہوا پڑتا مسہو۔ قد: سنیبر و تلکے۔

۲۶۔ ح: حضور۔

۲۷۔ قب: کئے ہیں۔ قج، قد، ع (ما، حس): کہے ہیں۔ حت: کہیں ہیں۔
۲۸۔ قب، قد: الی، قہ: ولی: ندارد۔
۲۹۔ قج: سو۔ قہ: حق سوجیو۔
۳۰۔ قب: محمد نبوت پر ولایت ختم علی پر۔ مب: اور ولایت
۳۱۔ قج، قد: بجز مدح صحابہ، ندارد۔ قج کے حاشیہ پر کسی نے لکھا ہے۔
۳۲۔ م، ما، مج، ح: بزرگوراں، سہو۔
۳۳۔ قد، ح: جوں۔
۳۴۔ ح: نیں۔ قب: نہیں، نہیں۔
۳۵۔ ش: ایسیچ اچھے ہیں، ندارد۔ حب، ج: "ایسیچ اچھے ہیں، ایمان دھرے تو
پونچہ دھرنا طاعت کرے تو پونچہ کرنا، صدق، عدل، شرم کا دیوا ابابکر، عمر، عثمان نے
کیا ایسے دیوے کی روشنی قیامت تلک جائے گی، جو کوئی اندھے ہیں انوں کو روشنی
دس آئے گی، حضرت کے یاراں جنوں سوں"
۳۶۔ ما، مب، مج، ح: جنوں۔
۳۷۔ صرف قب، م، ش، میں "تک" ملتا ہے۔
۳۸۔ مب: "حضرت حضرت" سہو کتابت۔
۳۹۔ قا، قہ، حت، حس: ہر ایک۔ قب: ہر اینک۔ قد: ہر ینک
۴۰۔ قج: اور۔
۴۱۔ قب: یو، ندارد۔
۴۲۔ قج: ولایت کی جا کا عرش پر۔
۴۳۔ قج، قد، حب: جا گا۔
۴۴۔ قا: تہے۔ قج: تھیں۔ قد: تھی۔
۴۵۔ قب، م، ش: ایک۔
۴۶۔ قج: سب شمار، ندارد
۴۷۔ ح: کر دیا۔
۴۳۔ قج، قد، حب: جاگا

توضیحات

نعت و منقبت سے متعلق توضیحات پیش کرنے سے پہلے چند امور کا ذکر ضروری ہے۔ ان میں سب سے پہلی بات یہ ہے کہ سب رس سرزمین دکن اور اس کے باہر بھی بے حد مقبول کتاب رہی ہے۔ جس کا ثبوت اس کے متعدد مخطوطات کی دستیابی سے ملتا ہے۔ یہ مخطوطے ۱۰۷۲ھ تا ۱۲۹۵ھ کے تحریر کردہ ملتے ہیں۔ یہ مدت تصنیف کتاب ۱۰۴۵ھ سے شمار کی جائے تو ڈھائی سو برس ہوتے ہیں۔ اس طویل مدت تک کسی کتاب کے لکھے جانے کی روایت اس کی مقبولیت کی ایک مستحکم دلیل ہے۔ اس کے کاتبین میں عموماً کم سواد شامل ہیں کیوں کہ کوئی مخطوطہ غلطی سے خالی نہیں ہے۔ ان کم سواد کاتبوں نے من مانی تحریفات کر کے اپنے خیال میں نیکی کا کام انجام دیا لیکن فی الحقیقت وہ کوئی نیک کام انجام نہ دے سکے، بلکہ وہ معنوی اور فنی اعتبار سے غیر ثقہ تحریفات و اضافے کے مرتکب ہوئے۔ ناقدین نے ادراک حقیقت کے بغیر وہ سارے غیر معتبر اضافے بیچارے وجہی کے سر تھوپ دیئے اور اس کو ان کا مصنف تسلیم کرنے اور مصنف ہونے کا فریضہ انجام دیا۔ کاتبوں کی حرکت کا علم ہو جانے کے باوجود بغیر دلیل وجہی کے کھاتے میں ان تمام اضافی و الحاقی اشعار و عبارات کو ڈالنے کی کوشش کی گئی۔

بھارت میں سب رس کے اس حصہ پر کافی بحث ہو چکی ہے۔ محترمہ رفیعہ شبنم عابدی صاحبہ نے اپنی کتاب "ملا وجہی اور انشائیہ" میں ان محترم شخصیات کے نام گنائے ہیں جنہوں نے اس بحث میں حصہ لیا ہے: ڈاکٹر جاوید وششٹ، خان رشید، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ڈاکٹر وہاب اشرفی، حسینی شاہد، ڈاکٹر نور السعید اختر، اختر حسن، ڈاکٹر حمیرہ جلیلی ان سب حضرات نے نعت و منقبت کے اضافی و الحاقی حصوں سے اپنے اپنے مفید مطلب نتائج اخذ کیے۔ سیاسی و سماجی پس منظر بھی پیش کیا۔ لیکن ان میں سے کسی نے بھی ان کے جعلی، اضافی یا الحاقی ہونے کی طرف توجہ نہیں دی۔ ان الحاقی اضا

اور عبارتوں کی فنی اور معنوی قدر و قیمت کی جانب کسی کی بھی توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ میں نے ۱۹۹۶ء میں پہلی مرتبہ اس کا اظہار اس وقت کیا تھا جب محمد حیات خاں سیال کی تحریک پر مضمون "سب رس میں تہذیبی و معاشرتی اقدار" لکھا تھا۔ میں نے اوّل اوّل سیال صاحب سے معذرت چاہی کہ میں کچھ نہیں لکھوں گا کیوں کہ کتاب میں کافی جعلسازی کی گئی ہے۔ وہ نہ مانے اور مجھے بادل ناخواستہ مضمون لکھنا پڑا۔ اس کے بعد وہ بات جو میں نے زبانی کہی تھی سب رس مرتب کرنے کے دوران میں ظاہر کر دی۔ محترمہ رفیعہ شبنم عابدی نے بھی ان کے الحاقی ہونے پر بحث کی۔ لیکن ان کے پیش نظر مخطوطات نہیں تھے اس لیے وہ اپنے دلائل کو زیادہ مستحکم نہ بنا سکیں۔ اگر مخطوطے سامنے ہوتے تو وہ اور زیادہ کھل کر بحث کرتیں۔

اختلاف نسخ کے بعد صحیح متن کے لیے چند امور توضیح طلب ہیں، اس لیے ہم مطبوعہ متن کو سات حصوں میں تقسیم کیے لیتے ہیں، تا کہ جملہ امور کی وضاحت ہو سکے۔ (۱) عنوان (۲) اشعار مدح صحابہ (۳) نثر نعت و منقبت (۴) اضافی اشعار قج (۵) اضافی نثر تذکرہ ادبیات (۶) شرح مدح صحابہ مطبوعہ و اضافی حب ج۔ (۷) آخری حصّہ۔

(۱) مطبوعہ عنوان "در نعت محمد مصطفیٰ و چہار یار و منقبت علی مرتضیٰ" قب کے علاوہ اور کسی مخطوطے میں نہیں ہے۔ البتہ ع۲۹۴ میں یہ بیان ملتا ہے۔

"الف (=حا)، عنوان کی سرخی مع چاروں اشعار کے ندارد۔ ج (=جج)۔ اسی نسخے میں صرف عنوان کی سرخی "فی نعت خواجہ عالم" درج ہے۔ اشعار ندارد۔ نسخہ ب (=حب)، ت (=حت)۔ س (=حس) اور م (=مطبوعہ) منقبت کے چاروں اشعار مع عنوان کے موجود ہیں۔ نسخہ و (=جو) میں صرف "در نعت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم" درج ہے منقبت کے اشعار موجود نہیں۔"

اس بیان سے ظاہر ہوا کہ تین مخطوطوں: "حب، حت، حس" میں مطبوعہ عنوان ہے، لیکن "ع" سے معلوم ہوا کہ "حس" میں یہ عنوان نہیں ہے۔ ہمارے مخطوطوں میں عنوان کی نوعیت "قب" کے علاوہ یہ ہے کہ قا، قہ میں "در نعت و منقبت"؛ قج میں "در نعت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم و منقبت علی مرتضیٰ"؛ قد کے حاشیے میں "در نعت محمد مصطفیٰ و منقبت علی مرتضیٰ" ہے۔ "ع" سے یہ واضح ہوا کہ "حس" میں عنوان "در

نعت و منقبت باری تعالیٰ" ہے۔" باری تعالیٰ" کاتب نے غلط لکھا ہے۔"ح" میں یہ اختلاف نہیں بتایا گیا۔ جس طرح "حس" میں عنوان تو ہے لیکن مختلف، اسی طرح "حب، حت" میں بھی عنوان کے مختلف ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح ان میں لفظ "چہار یار" کی موجودگی مشکوک ہو جاتی ہے۔

حمیرہ جلیلی کے پیش نظر مطبوعہ کے علاوہ بارہ مخطوطے رہے ہیں، جن میں سے چھ مخطوطوں کا اختلاف انھوں نے پیش کیا ہے۔ ان چھ میں سے بقول ان کے صرف تین میں مطبوعہ عنوان ہے، لیکن یہ تصدیق ہو چکی ہے کہ "حس" میں نہیں ہے۔ اصولاً انھیں یہ دیکھنا تھا کہ کل بارہ مخطوطوں میں سے اور کتنے نسخوں میں مطبوعہ عنوان کے مطابق لفظ "چہار یار" ملتا ہے۔ پھر کثرت و تسلسل کی بنا پر فیصلہ کر کے اسے شامل متن کرنا تھا۔ بصورت موجودہ بارہ اور اختلافات میں مستعمل چھ مخطوطات میں سے صرف دو میں لفظ "چہار یار" کی موجودگی اس وقت مانی جاسکتی ہے، جبکہ دو مخطوطوں یعنی "حب حت" میں بھی اس کی موجودگی کی تصدیق ہو جائے۔ پھر بھی دس یا چار مخطوطوں میں نہ ہونا، اس کے اضافی ہونے کی ایک مستحکم دلیل ہے۔ "حج، حو" میں لفظ منقبت نہ ہونا کاتبوں کا عمل ہے کیوں کہ نعت کے ساتھ ساتھ منقبت موجود ہے

مولوی عبد الحق کے پیش نظر صرف دو مکمل مخطوطے تھے۔ باقی ناقص نسخوں کو انھوں نے قابل توجہ نہیں سمجھا۔ دو مخطوطوں میں سے ایک یعنی "قا" میں یہ عنوان نہیں تھا، بلکہ صرف "در نعت و منقبت" عنوان تھا۔ انھوں نے جس مخطوطے کو بنیاد بنایا یعنی قب میں یہ عنوان "در نعت محمد مصطفیٰ و چہار یار و منقبت علی مرتضیٰ" تھا۔ اس لیے انھوں نے یہی عنوان لے لیا۔ اگر وہ باقی نسخوں کو بھی سامنے رکھتے اور ان کے عنوانات کو مد نظر رکھتے تو پانچ میں سے چار مخطوطوں میں لفظ "چہار یار" نہ ہونے کو دلیل بنا کر شاید درج نہ کرتے۔ مگر حمیرہ جلیلی کا اس طرف توجہ نہ کرنا، سمجھ سے بالاتر ہے۔ ممکن ہے کہ کسی خاص وجہ سے انھوں نے دوسرے مخطوطات کو صرف نظر کر دیا ہو۔ اس وضاحت سے عنوان میں لفظ "چہار یار" کا اضافی ہونا ظاہر ہوتا ہے۔

مطبوعہ یعنی قب کے علاوہ بقول حمیرہ جلیلی حب اللہ حث میں یہ عنوان ہے۔ عنوان یں با ترتیب تین باتیں ہیں:۔ (۱) نعت محمد مصطفےٰ۔ (۲) چہار یار۔ (۳) منقبت علی مرتضیٰ۔ متن کی ترتیب بھی عنوان کے مطابق ہونی چاہیے تھی۔ مگر ترتیب عنوان کے مطابق نہیں۔ ۱۔ اشعار مدح صحابہ ۲۔ نعت و منقبت مشترکہ۔ ۳۔ نثر مدح صحابہ۔ یہ اختلاف ترتیب اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ لفظ "چہار یار" اضافہ کرنے والا کوئی خوش عقیدہ کم سواد شخص تھا۔ کیوں کہ "چہار یار" سے پہلے اس نے کوئی تعریفی یا خصوصی کلمہ اضافہ نہیں کیا۔ گویا اس نے یہ سمجھ لیا کہ صرف "چہار یار" کا لفظ بڑھا دینے سے حق عقیدت ادا ہو گیا۔ یہ نہیں سوچا کہ یہ اضافہ قباحت کا باعث ہے۔ کیوں کہ لفظ "نعت" تو چہار یار کے لیے کسی طور پر بھی استعمال نہیں ہو سکتا، یہ لفظ مختص ہے ذات نبی اکرم کے لیے۔ اور اس عنوان میں لفظ منقبت بھی صرف حضرت علی مرتضیٰ کے لیے مخصوص ہے۔ اس طرح لفظ "چہار یار" نہ نعت میں شامل اور نہ منقبت میں۔ کوئی زیرک ہوتا تو اس لفظ کا اضافہ کسی مناسب جگہ کرتا۔ اس کا نسبت و جہی کی طرف کرنا بہت بڑی نادانی ہے۔ کیوں کہ اگر وہ لفظ چہار یار استعمال کرتا تو کسی ڈھنگ سے کرتا اور بے تکا پن نہ پایا جاتا۔ مرتبین نے عنوان کی معنویت کی طرف کوئی توجہ نہیں دی۔ توجہ نہ دینے میں ان کی اپنی کوئی مصلحت ہو گی۔ ان مرتبین اور اضافہ کرنے والے کے ذہن میں یہ بات بھی نہیں رہی کہ چہار یار میں تو حضرت علی بھی شامل ہیں پھر ان کے لیے عنوان میں "منقبت علی مرتضیٰ" بطور خاص کیوں ہے؟ یہی بات لفظ "چہار یار" کے اضافی ہونے کے لیے کافی تھی۔

دراصل صحیح عنوان "در نعت محمد مصطفےٰ و منقبت علی مرتضیٰ" ہی ہے۔ اس کے ساتھ تعظیمی کلمات "صلی اللہ علیہ وسلم" اور "علیہ السلام" یا "کرم اللہ وجہہ" بھی لکھے جا سکتے ہیں۔ یہ عنوان قریب قریب تمام نسخوں میں ہے۔ قب میں بھی اگر اضافی لفظ "چہار یار" نکال دیا جائے تو یہی عنوان باقی رہ جاتا ہے۔ اور جن نسخوں میں صرف "در نعت و منقبت" ہے اس سے بھی یہی مراد ہے، گویا یہ مکمل عنوان کی تخفیف ہے۔ اس طرح سب رس کا حق تدوین کسی نے بھی ادا نہیں کیا۔ ہم نے عنوان مع تعظیمی کلمات قایم کیا ہے۔

(۲) اشعار مدح صحابہ ہمیں مخطوطہ "قب، قد" میں ملتے ہیں۔ یہ اشعار "قا، قج، قہ، حا، حج و ہع (و حس)" میں نہیں ہیں۔ اس لیے یہ اشعار مدح صحابہ بھی اضافی ہیں۔ اور ان کا متن

سے کوئی تعلق بنتا نظر نہیں آتا۔ عنوان کی ترتیب کو سامنے رکھا جائے تو یہ نعت کے بعد شامل ہونے چاہییے تھے، لیکن اضافہ کرنے والا مجبور تھا کہ وہ انھیں نعت میں اس لیے شامل نہیں کر سکتا تھا کہ نعت و منقبت مشترکہ ہے جہاں ان کی شمولیت کی گنجائش نہیں۔ اس لیے اس نے ان شعروں کو ابتدا میں بآسانی شامل کر دیا اور یہ نہیں دیکھا کہ نفس مضمون سے ان کا کوئی تعلق پیدا ہوتا ہے یا نہیں ؟۔

اس عنوان سے پہلے ایک رباعی "کمال عشق" کے مفہوم میں ہے۔ رباعی سے پہلے عشق اور خدا کا تعلق بیان ہو رہا ہے۔ آخری حصّہ یہ ہے:

"عشق ہور خدا کچھ جدا نہیں، بات جدا پن بھید و ہیچ۔ عشق ہوتا ہے جہاں تمام؛ وہاں چہ خدا ہے بلکہ دو ہیچ خدا ہے والسلام واصلاں نے بولے ہیں واللہ؛ اذاتم العشق ہو اللہ۔"

اسی کے ساتھ نعت و منقبت کا ابتدائیہ دیکھیے:

"عشق خدا کوں بھید پایا تو اپنا حبیب کر محمد کوں پیدا کیا۔ عشق خدا کوں بھید پایا تو اس کی خاطر آسمان زمیں ہویدا کیا۔"

اس معنوی تسلسل میں مذکورہ اشعار مدح صحابہ کی شمولیت بے معنی اور ان کے اضافی ہونے کی کھلی شہادت ہے۔

یہ اشعار نسخہ قب سے مطبوعہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ حاشیہ میں صراحت بھی ہے کہ یہ اشعار دوسرے نسخے یعنی قا میں نہیں ہیں۔ حمیرہ جلیلی نے حب حت اور حس میں ہونا بتایا ہے۔ لیکن ع میں صراحت ہے کہ حس میں نہیں ہیں۔ مولوی عبدالحق نے نسخہ قب کا صحیح متن پیش نہیں کیا بلکہ ان اشعار کو اپنی دیدہ دانست میں درست کر کے پیش کیا ہے۔ یا ورق میں اختلاف دید دیا تھا مگر بوجوہ ایسا نہیں کیا گیا۔ حمیرہ جلیلی نے بھی ان اشعار کے متعلق کوئی اختلاف نسخ نہیں لکھا۔ چنانچہ جو غلطی مولوی عبدالحق کی سب رس میں ہے وہی حمیرہ جلیلی کے مرتبہ متن میں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حمیرہ جلیلی نے مولوی صاحب کی مرتبہ سب رس ہی سے یہ اشعار نقل کر لیے ہیں۔ ورنہ یہ ناممکن تھا کہ اختلاف نسخ نہ پایا جاتا ہو۔ ہمارے پاس جن دو نسخوں میں یہ اشعار ہیں۔ ان میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے اور دونوں کا متن مطبوعہ سے مختلف ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے

کہ حمیرہ جلیلی نے جن نسخوں میں ہونا بتایا ہے ان میں یہ اشعار نہیں ہیں۔ جس طرح ع سے تصدیق ہو گئی کہ ان کے بتائے ہوئے نسخے حس میں یہ اشعار نہیں ہیں۔ اسی طرح حب اور حت میں نہ ہونے کے امکان کو اس لیے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ناممکن ہے کہ اختلاف نسخ نہ پایا جاتا ہو۔ اختلاف نسخ درج نہ کرنے کی صرف یہی وجہ ہے کہ ان کے پیش نظر کسی مخطوطے میں نہ عنوان تھا اور نہ اشعار۔ ان دونوں کو مولوی عبدالحق کی مطبوعہ سے لے لیا گیا ہے۔ مولوی عبدالحق کو پاورقی میں یہ بتا دینا چاہیے تھا کہ اصل نسخے میں متن کی یہ صورت ہے۔ ہم نے اختلاف نسخ میں قب، قد کا اختلاف ظاہر کر دیا ہے۔ اب تفصیل سے روشنی ڈالتے ہیں

شعر۱ میں مصرعہ ثانی ساقط الوزن ہے۔ اس میں "خارجیاں" نہیں سماتا۔ اسی لیے قد کے کاتب نے "خارجاں" لکھا ہے۔ البتہ اس دور میں ادغام "ی" کی حیثیت کے پیش نظر اسے صحیح قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن تقطیع میں "خارجاں" ہی آئے گا "ی" کو ساقط کرنا پڑے گا۔ ص اور س کا قافیہ بھی اسی دور کے رجحان کی عکاسی کرتا ہے۔

شعر۲ محل نظر ہے۔ مطبوعہ، قب اور قد کا متن پیش ہے:۔

عمر جب نبی کی امت میں ہوئے ——— یہودی عرب نے جو تھے سر نوے (مطبوعہ)

عمر جب نبی کے امت میں ہوئے قوی ——— یہودی عرب کے جو تابع ہو سر نوی (قب، قد)

قد مخطوطہ میں "سر" کی جگہ "سو" ہے۔ مطبوعہ میں "عرب نے" سہو ہے۔ مخطوطے میں "عرب کے" ہے اور یہی درست ہے۔ مطبوعہ میں یہ بات ظاہر نہیں کی گئی کہ اس شعر کا متن قب میں ساقط الوزن ہے۔ مولوی عبدالحق نے اس کو باوزن بنانے کے لیے "جو قوی" کو نکال دیا اور مصرع ثانی میں سے "تابع ہو" نکال کر "تھے" کا اضافہ کر دیا۔ یہاں یہ بات کھل کر سامنے آ گئی کہ ان اشعار کا اضافہ کرنے والا کوئی اچھا تک بند بھی نہیں شاعر ہونا تو کجا اس نے "اُمّت" کی جگہ "اُمَت" بغیر تشدید میم نظم کیا ہے۔ جو ان پڑھ لوگوں میں بھی مستعمل نہیں۔ ممکن ہے کہ یہ عصری رجحان ہو۔

شعر۳ میں لفظ "جمع" اور لفظ "شرم" میں "م" اور "ر" کو مفتوح پڑھا جائے تو وزن درست ہو گا۔ اس تلفظ کو عوامی خیال کر کے درست مانا جا سکتا ہے۔

شعر۴ کا متن بھی مطبوعہ، قب اور قد میں مختلف ہے۔ تینوں میں متن یہ ہے۔

ٹوٹیا کفر علی ہت لیے ذالفقار خدا بعد محمدؐ بھی چاروں ہیں یار (مطبوعہ)

ٹوٹیا کفر جب جو علی لیے ہت علی ذوالفقار خدا بعد محمد بھی چارو ہیں یار (قب)

خدا بعد محمدؐ بھی چارو ہیں یار ٹوٹا کفر جب جو لئے ہت علی ذوالفقار (قد)

قب میں "جو" کے بعد "علی" لکھ کر کاٹ دیا ہے۔ قب اور قد میں شعر ساقط الوزن ہے۔ قد میں مصرعوں کی ترتیب بھی الٹ پلٹ ہے۔ مولوی عبدالحق نے مصرع اوّل کو اوزن بنانے کے لیے "جب جو" کو نکال دیا ہے۔ اس کے باوجود شعر ساقط الوزن ہی رہتا ہے۔ "توٹیا" محل نظر ہے۔ قد کا "ٹوٹا" وزن میں درست ہے۔ اس کے علاوہ "کفر" کی "ر" اور "بعد" کی "د" بھی وزن سے گر رہی ہیں۔ وجہی جیسے قادر الکلام شاعر سے ناموزوں شعر یا مصرعوں کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ جس نے قطب مشتری جیسی عمدہ اور طویل مثنوی صرف بارہ دن میں مکمل کی، جس میں تقریباً دو ہزار شعر ہیں۔ پس یہ اشعار وجہی کے نہیں بلکہ کسی کم سواد خوش عقیدہ شخص نے اضافہ کر دیئے ہیں۔ وہ شخص نہ صرف کم سواد بلکہ فن شعر سے بھی مطلق نابلد تھا۔ اس سے بہتر تو تک بندی ہوتے ہیں کہ وہ ناموزوں تو نہیں کہتے۔ پس یہ اشعار الحاقی تسلیم کیے جائیں گے۔

ان فنی اسقام کے ساتھ اشعار کی معنویت پر غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ان اشعار کا کہنے والا تاریخ اسلام سے بالکل نابلد ہے۔ پہلے شعر میں حضرت ابوبکرؓ کے متعلق لکھا ہے کہ انھوں نے خارجیوں کو سیدھا کیا۔ یہ بات درست نہیں۔ کیوں کہ خارجیوں کا وجود جنگ صفین کے بعد ہوا اور جنگ نہروان میں حضرت علی نے انھیں شکست دے کر ان کی تحریک اور جماعت کا خاتمہ کیا۔ حضرت ابوبکرؓ کے زمانے میں تو خارجیوں کا نام و نشان بھی نہ تھا تو وہ انھیں کیسے سیدھا کرتے۔ ان کے زمانے میں جھوٹے مدعیان نبوت نے فتنہ کھڑا کیا تھا جن میں مسیلمہ کذاب کا نام سر فہرست ہے اس فتنے کو ختم کیا گیا۔ دوسرا منکرین زکوٰۃ کا گروہ تھا جن سے جنگ کی گئی۔ کیوں کہ ان اشعار کا کہنے والا کوئی کم سواد شخص تھا اس لیے اس نے ایسی غیر مستند بات لکھ دی۔ وجہی جیسے عالم سے ایسی غلطی کا ارتکاب ممکن نہیں۔

دوسرے شعر میں بھی وہ اپنی نادانی ظاہر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حضرت عمرؓ کے قبول اسلام سے عرب کے یہودی مطیع ہوئے۔ یہ بات خلاف واقعہ ہے، کیوں کہ

یہودیوں کو تو جنگ خیبر میں حضرت علی نے زیر کیا اور یہودی فتح خیبر کے بعد پسپا ہوئے اور جزیہ دینے پر مجبور ہوئے۔ وجہی جیسے عالم و فاضل سے ایسی غلط بیانی غیر متوقع ہے۔ البتہ اگر لکھنے والا زیرک ہوتا تو وہ یہ روایت جو بیان کی جاتی ہے کہ حضرت عمر نے اسلام قبول کر لیا تو کفار قریش دب گئے کہتا تو کچھ بات بن جاتی مگر لکھنے والے کو اس کا شعور نہیں تھا۔

تیسرے شعر کا پہلا مصرعہ کتنا مہمل ہے؟ "بمجھے کبر جو عثمانؓ قرآن کوں۔ نہ مبتدا اور نہ خبر" "جو" ایک اور جملہ کا متقاضی ہے، جو اس میں نہیں ہے اور اس جملے کے حذف کا قرینہ بھی معدوم ہے۔ "حضرت عثمان نے قرآن کو جمع کرنے کا عظیم کارنامہ انجام دیا" یہ کہتا تو کچھ بات بن جاتی ہے۔ یہ مہمل اور نامکمل مصرعہ لکھ کر اپنی دانست میں حضرت عثمان کی مدح کر دی۔ مگر اہل علم کو تو سوچنا چاہیے تھا کہ کیا مدح کا یہ انداز ایسا ہے کہ جس پہ فخر کیا جا سکے؟

چوتھے شعر کا مصرعہ ثانی بھی مہمل ہی قرار پاتا ہے "خدا بعد محمد بھی چار ہیں یار" اس کا کیا مطلب اور مدحت کا کون سا پہلو ہے؟ یہ بات قابل غور ہے۔ مگر کہنے والا کم سواد تھا۔ وہ فن شعر سے ناواقف اور مدح کرنے کے انداز سے نابلد۔ یہ چاروں شعر اسقام سے خالی نہیں ہیں؛ ان کو کسی طرح بھی مدحیہ اشعار نہیں کہا جا سکتا اور نہ ان کو وجہی سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔

مذکورہ فنی اور معنوی اسقام سے یہ بات واضح ہوئی کہ یہ اشعار وجہی کے نہیں ہیں؛ بلکہ ایک مدت کے بعد کسی کم سواد شخص نے بر بنائے عقیدت ان اشعار کا اضافہ کر کے بزعم خود ایک کارنامہ انجام دیا۔ حالاں کہ غلط نسبت اور بے تکی شمولیت بذات خود کوئی مستحسن بات نہیں ہے۔ وجہی کے ہاتھ کا لکھا ہوا کوئی نسخہ نہیں ملتا۔ ہمارے پاس ۱۱۷۱ھ کے نسخے میں یہ اشعار نہیں ہیں۔ یہ اضافہ ۱۱۷۷ھ کے نسخے میں ملتا ہے۔ ۱۲۰۷ھ کے نسخے میں بھی نہیں ہیں۔ یہ اضافہ تصنیف سے ایک سو بتیس برس بعد کے کچھ مخطوطوں میں ملتا ہے۔ یہ عنوان و اشعار بقول حمیرہ جلیلی ۱۱۰۷ھ کے مخطوطے میں بھی ہیں مگر ہمیں اعتبار نہیں۔ اگر ہوں بھی، تب بھی چھیاسٹھ برس کے بعد اضافہ ہوئے۔

(۳) نعت و منقبت وجہی نے اس انداز سے لکھی ہے کہ آخر تک دونوں کو لازم و ملزوم اور پیوست رکھا ہے۔ اس نے آیات قرآنی، احادیث نبوی سے اپنے بیان کو آراستہ و پختہ کیا ہے۔ نبوت کے ساتھ ولایت کا ذکر ہے۔ یہ مسلمہ بات ہے کہ صرف حضرت علی ہی کو ولایت کا منصب و مقام حاصل ہے اور کسی صحابی کو ولایت کا رتبہ حاصل نہیں ہے۔ وجہی ولایت ربانی کی بات کرتا ہے۔ جس کا سلسلہ نبی اکرم اور حضرت علی ہی سے قائم کیا جاتا ہے۔

وجہی نعت و منقبت کی ابتدا اس حدیث قدسی کے مفہوم سے کرتا ہے کہ "کنت کنزاً" الخ یعنی میں ایک پوشیدہ خزانہ تھا مجھے محبت ہوئی کہ میں پہچانا جاؤں پس اے محمدؐ میں نے تجھے پیدا کیا۔ اس حدیث قدسی کی دوسری شکل میں "محمدؐ" کی جگہ "خلق" ہے۔ یعنی میں نے مخلوق کو پیدا کیا۔ وجہی نے ان دونوں کے مفہوم کو اپنے انداز میں بیان کیا ہے، جو "عشق خدا کوں..... ہویدا کیا" میں بیان کیا ہے۔

وجہی نے نبی اکرم کی شان میں آیات قرآنی کا حوالہ دیا ہے۔ لیکن یہ آیات "لولاک لما خلقت الافلاک" حدیث قدسی کی شرح میں بیان کی ہیں۔ "اگر محمد نا ہوتا..... دین نا ہوتا" کے بعد شان محمدی میں طٰہٰ، یٰسین، الا رحمۃ للعالمین (وَمَآ اَرْسَلْنٰکَ اِلَّا رَحْمَۃً لِّلْعٰلَمِیْنَ) کہا ہے۔ طٰہٰ و یٰسین نبی اکرم کے القاب ہیں۔ یہ دو سورتوں کے نام بھی ہیں ان سب کے پس منظر میں آیات قرآنی اور احادیث قدسی ہیں۔

شان رسالت ہی کے ساتھ حضرت علی کا ذکر ایک شعر سے کرتا ہے۔ جس میں اللہ، محمد اور علی کا ذکر ہے۔ شعر کے بعد وہ معراج کا ذکر کرتا ہے اور اسی کے ساتھ حضرت علی کی منقبت شروع کر دیتا ہے۔ گیان دھیان . . . تقسیم آیا۔ کا پس منظر یہ حدیث ہے کہ "انا مدینۃ العلم و علی بابھا" یعنی میں علم کا شہر ہوں اور علی اس کا دروازہ ہیں۔ پھر ایک نہیں متعدد احادیث کا خلاصہ "علی خدا . . . . رسول کوں بھایا" میں بیان کر دیتا ہے۔ اسی ذکر علی میں نبوت و ولایت کے فرق پر روشنی ڈالی ہے، جو "محمد نبی علی ولی..... کچھ پاتا" میں بیان کیا ہے۔

آخر میں حضرت علی کی شان میں ایک اور حدیث "انا و علی من نور واحد" یعنی میں اور علی ایک نور سے ہیں۔ یہ اور اس کے ساتھ دوسری احادیث جنھیں اصطلاحاً حدیث "منبت" کہتے ہیں پیش کی ہیں۔ اس نے بطور خلاصہ "تن ..... دم" لکھا ہے۔

یہ ایک طرح حدیث "لحمہ لحمی، دمہ دمی اور نفسہ نفسی" کا گویا ترجمہ ہے۔ ترجمہ تھا اس کا میرا گوشت اس کا خون میرا خون، اس کا نفس میرا نفس ہے۔ مگر اس نے آزاد ترجمہ کا انداز اپنایا ہے وہ اپنے اس بیان کو " ولایت علی پر ختم " لکھ کر مکمل کر دیتا ہے۔

ہم نے یہ وضاحت بالتفصیل پیش کی ہے۔ تاکہ آئندہ مباحث کے سمجھنے میں آسانی ہو۔ وجہی نے نعت و منقبت اس انداز سے کہی ہے کہ ایک دوسرے کو جدا نہیں کیا جا سکتا اور اتنی مستحکم ہے کہ اس میں کسی اور بیان کو شامل کیا جائے تو اس کا اضافی ہونا خود بخود نظر آ جائے۔

(۴) مطبوعہ میں۔اول خدا . . . . . تجلّی" بطور نثر ہے۔ اختلاف نسخ دیکھیے تو معلوم ہو گا کہ قب، قد میں اس کا عنوان فرد ہے۔ مولوی عبدالحق نے اس کو نظر انداز کر دیا اور قا کے متن کو درج کر دیا۔ قب جس سے سب سے کم نقل کیا جا رہا تھا۔ اس کے متن میں تبدیلی کر کے قا کے مطابق بنا دیا۔ قب میں " فرد" لکھ کر شعر قرار دیا ہے:۔

اوّل خدا ہے محمد دویم سیوم ہے ولی   یو تین ناٹوں تھی مومن کے دل کوں ہے تجلی (قب، قد)

مولوی صاحب نے اس کے پہلے مصرع میں " محمد" کو دائرہ بند کر کے اوپر " نبی" لکھا ہے اور " تجلّی" سے پہلے " ہے" کو دائرہ بند کر کے (x) کا نشان لگا کر حذف کر دیا ہے:۔ درج ذیل متن قا کا اور مطبوعہ کا ہے۔ جس میں اسے بطور نثر اس طرح لکھا ہے:۔

اوّل خدا ہے نبی دویم، سیوم ہے ولی، یو تین ناٹوں تھے مومن کے دل کوں تجلّی

(قا، قد)

اوّل خدا ہے نبی دویم سویم ہے ولی، یو تین ناٹوں تھی مومن کے دل کوں تجلّی

(مطبوعہ)

حمیرہ جلیلی نے بھی اسے بطور نثر لکھا ہے " دویم " کی جگہ " دوم " اور " تھی " کی جگہ " تھے" چھپا ہے۔ اختلاف نسخ میں حا، حس کا اختلاف درج نہیں کیا کہ ان میں " سیوم ولی نہیں ہے۔ حد کا اختلاف " محمد دوم سیوم ہے علی" درج کیا ہے۔ انھیں یہی متن اپنانا چاہیے تھا جو درست ہے۔

ان مرتبین نے یہ غور نہیں کیا کہ " یو تین ناٹوں " آگے آ رہا ہے تو اس سے پہلے تین نام ہونے چاہیئے تھے۔ جب کہ " ولی، نبی،   نام نہیں ہیں بلکہ اسمائے صفاتی

ہیں۔ خدا اسم ذات ہے تو جب تک اس کے ساتھ دو اور اسمائے ذات نہ ہوں تو بات نہیں بنتی۔ اس لیے جہاں "محمد، علی" ہے وہ متن درست ہے۔ یہ متن ج کے علاوہ قج کا بھی ہے۔ قب میں بھی "محمد" تھا، جسے مولوی صاحب نے "نبی" بنا دیا۔ اس قسم کے تصرفات کاتبین و مرتبین نے اپنی صوابدید سے کیے ہیں۔ قج میں اس کا عنوان "نظم" ہے اس شعر کے ساتھ دو اور شعروں کا یہ اضافہ بھی اس میں پایا جاتا ہے:۔

نظم:

اوّل خدا ہے محمدؐ دوم سیوم علی — یو تین ناؤں تیں مومن کے دل کو ہے تجلّی
خدا ہور محمّد علی دلی — یو تینو تناں کے جگت سب تلی
صحابی نبی کے ہیں چار و جلی — ابا بکر و عثمان عمر اور علی

پہلے شعر میں کاتب "علی" سے پہلے "ہے" لکھنا بھول گیا ہے۔ پہلے شعر کی روایت ہر مخطوطے میں ہے، اگرچہ قب، قج کے علاوہ اسے بطور نثر ظاہر کیا ہے۔ باقی دو اضافی اشعار کی روایت اور کہیں نہیں، یہ دونوں شعر فنی اور معنوی سقم سے خالی نہیں۔ دوسرے شعر میں "علی" کا قافیہ "تلی" فنی اور معنوی حیثیت سے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اس شعر میں پہلے شعر کے مفہوم کی بازگشت ہے۔ پہلے میں خدا، محمد اور علی کا ذکر آ گیا تو دوسرے میں پھر تکرار سے کیا حاصل اور تیسرے شعر میں صرف نام گنا دیے گئے ہیں، صحابی ہونا ان بزرگواروں تک ہی محدود نہیں صحابی تو اور بھی بہت سے ہیں۔ حضرت علی کے متعلق بیشتر احادیث میں جناب رسول خدا نے لفظ "اخی" "میرا بھائی" کہا ہے۔ یہ مرتبہ اور کسی کو حاصل نہیں "اخی" کے ہوتے ان کو صحابی کہنا مناسب نہیں۔ ہم وجہی کے متعلق یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس نے ایسی عام باتیں بیان کی ہوں۔

یہ دو اضافی شعر کسی خوش عقیدہ شخص نے اظہار عقیدت کے لیے اضافہ کر دیے ہیں۔ اس کی ایک دلیل یہ ہے کہ وجہی نے پہلا شعر جس بحر میں کہا ہے۔ اس کا وزن مفاعلن، فعلاتن مفاعلن فعلن "(بفتحہ عین و بسکون عین) ہے۔ وہ اگر لکھتا تو باقی دو شعر بھی اسی وزن میں لکھ سکتا تھا۔ مگر باقی دو شعروں کا وزن "فعولن فعولن فعولن فِعلُ یا فعو" ہے۔ وجہی قادر الکلام شاعر تھا اس کی نسبت یہ سوچا بھی نہیں جا سکتا کہ وہ متصل تین شعر ایک ہی وزن میں نہ کہہ سکے۔ اور نظم کے مفہوم سے ناواقف ہو کہ

مثنوی کے انداز میں جو اشعار مثنوی کی بحر میں نہ ہوں انھیں نظم کہا جاتا ہے۔ نظم کے اشعار میں بحر کی یکسانیت لازمی ہے۔

اختلاف بحر اور تکرار معنی و لفظی سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دو اضافی اشعار وجہی کے نہیں۔ ان دو اشعار کی روایت مسلسل بھی نہیں صرف اسی مخطوطے میں یہ پائے جاتے یہ بھی اصل میں نہ ہونے کی قوی دلیل ہے۔ پہلے شعر کی روایت مسلسل ہے۔ جن مخطوطات میں اس کو شعر قرار نہیں دیا اور مولوی عبدالحق نے بھی قب میں لفظ "فرد" ہونے کے باوجود اس کو شعری انداز میں مرتب نہیں کیا اس کی وجہ غالبًا لفظ "تجلّی"، جو بتشدید لام ہے۔ اگر اس لفظ کو مشدّد پڑھتے ہیں تو مصرعہ ساقط الوزن ہو جاتا ہے۔ لیکن شاعر نے یہاں اس کو بغیر تشدید نظم کیا ہے۔ یعنی شعر میں لام مشدّد نہیں ہے۔ اس کو "تجلی" بلا تشدید پڑھیے تو مصرعِ باوزن ہے۔

A1-15/401 بفرزون شمالی کراچی - 36
(پاکستان)

بیورو کی منتخب مطبوعات

حروف ربط (سب رس کے حروف)	آصفہ بیگم	۱۱/″
قدیم اردو نظم	ایڈیٹر ڈاکٹر فہمیدہ بیگم	زیر طبع
دکن میں مرثیہ اور عزاداری	رشید موسوی	۱۷/=
دکنی نثر کا انتخاب	مرتبہ: سیدہ جعفر	۱۲/=
دکنی ہندو اور اردو	نصیر الدین ہاشمی	۱۵/=
دکن میں اردو	″ ″	۴۲/=
کلیات سراج	سراج اورنگ آبادی	۴۴/=
کلیات سراج (ڈی لکس)	″ ″	۴۸/=
کلیات قلی قطب شاہ	ڈاکٹر سیدہ جعفر	۶۵/=
تذکرہ اردو مخطوطات (حصہ اول)	ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور	۲۳/=
″ ″ (حصہ دوم)	″ ″ ″	۲۳/=
″ ″ (حصہ سوم)	″ ″ ″	۲۳/=
″ ″ (حصہ چہارم)	″ ″ ″	۲۳/=
″ ″ (حصہ پنجم)	″ ″ ″	۲۳/=
فکر و تحقیق (دکنی نمبر)	مرتب ترقی اردو بیورو	۱۵/=
فرہنگ آصفیہ جلد اول (دوسرا ایڈیشن)	مولوی سید احمد دہلوی	۵۰/=
″ ″ جلد دوم ″ ″	″ ″ ″ ″	۵۰/=
″ ″ جلد سوم ″ ″	″ ″ ″	۵۰/=
جنوبی ہند کی تاریخ (زمانہ ماقبل تاریخ سے وجے نگر کے زوال تک	آر۔ کے۔ بھٹناگر	۱۲/=
دکن کے بہمنی سلاطین	ہارون خاں شیروانی/رحم علی الہاشمی	۱۲/۷۵
وجے نگر کے عہد میں نظام حکومت اور سماجی زندگی	ٹی۔ وی۔ مہالنگم نیل کنٹھ شاستری	۴۱/=

قرۃ العین حیدر کا اسلوب نگارش۔

ایک تاثراتی تجزیہ

ابوالفیض سحر

اس اظہار حقیقت میں بلاشبہ کوئی مبالغہ نہ ہوگا اگر میں یہ کہوں کہ قرۃ العین حیدر اردو افسانوی ادب کی ایسی برگزیدہ شخصیت بن چکی ہیں جسے بجا طور پر ایک Legend قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کے فکر وفن کی وجاہتوں نے، ان کی نگارشات کے پُر وقار آہنگ واسلوب نے، اردو ناول اور افسانے کو نئی اساس، نئے ابعادوں اور نئی جہتوں سے روشناس کرایا ہے، جن کی ایک خاص فضا ہے، جس میں تصورات ونفسیات کے ارتعاشات کی ایک خاص کیفیت ہے۔ اردو زبان وادب کو قرۃ العین حیدر کی گراں قدر دین کا اعتراف، جو بہ لحاظ کیفیت وکمیت پُرشکوہ تخلیقی اضافہ بھی ہے اور ہمہ گیر تخلیقی توسیع بھی، برسوں پہلے ہی ہو چکا تھا، اب گیان پیٹھ ایوارڈ نے اس پر ہمیشہ کے لئے مہر تصدیق شایان شان انداز میں ثبت کردی ہے۔

میری معلومات کے مطابق، قرۃ العین حیدر نے اب تک، اردو زبان وادب کو منفرد انداز کے افسانوں کے ۵ مجموعے دیئے ہیں۔ ۷ مایہ ناز ناول پیش کیے ہیں اور ۴ ناولٹ تو ۵ ارپورتاژ، جو اپنے دل گداز انداز بیان اور اسلوب نگا۔ ـا کے ساتھ ساتھ رودادِ حیات کے دل آویز مرقعوں سے بھی مزین ہیں۔ عینی صاحبہ نے اپنے مخصوص لب ولہجے ہی میں کئی تراجم بھی پیش کیے ہیں جن میں ۱۲ کافی اہم اور مشہور ہیں۔ ان تخلیقات وتصانیف کی ان کی اپنی اہمیت ہے مگر قرۃ العین حیدر کی فنکارانہ شخصیت اور ان کے فکر وفن کا نکھار اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ افسانوں، ناولٹوں اور ناولوں ہی میں ہوا ہے۔ یہی ان کا پسندیدہ وسیلہ اظہار ہے اور یہی ان کا موثر اسلوب تخلیق بھی جو لفظوں اور جملوں کے دروبست سے احساس اور شعور وادراک کی ترسیلی شعاعوں کو کچھ اس طرح پھیلاتا ہے۔ جیسے کبھی گھنے درختوں کی شاخوں اور ٹہنیوں اور کبھی تاج محل کی سی خوبصورت جالیوں سے سورج کی روشنی چھن چھن کر اپنی تابناکیوں

اور رعنائیوں سے ہمیں مسحور کر لیتی ہیں اور ہمیں مسرت سے بصیرت تک اور بصیرت سے مسرت تک کی منزلوں کے فطری طبعی اور روحانی وجدانی تجربات کے پہلو بہ پہلو ذات اور کائنات کا عرفان بھی بہم پہنچاتی ہیں جو کہ تخلیقی ادب کا اعلیٰ ترین مدعا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن گوناگوں خصوصیات، کے ساتھ حسن صوری و حسن معنوی سے بھی متصف ہے۔ ذاتی رائے کے طور پر میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ حیرت و انبساط کے نشاط افزا، تار حریر دورنگ جیسے جذبوں سے متعارف کراتا ہے. ہمارے دوسرے ناول نگاروں اور قرۃ العین حیدر کے فنی مزاج اور فکری رویوں میں مجھے بنیادی فرق یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ہاں تخلیقِ فن کا ایک جامع اور برگزیدہ تصور ہے جس میں کلاسیکی اقدار کا رچاؤ بھی ہے اور معاصر رویوں کی تکنیک بھی اور یہ تصور ان کے دل و دماغ بلکہ اجازت دیں تو کہوں کہ ان کی روح میں رچ بس ہی نہیں گیا بلکہ حلول اس طرح کر گیا ہے کہ جو فن پارہ وہ تخلیق کرتی ہیں اس کے تشکیلی ڈھانچے، ترکیبی اجزا اور بیانیہ عناصر سے یہ اعلان ہوتا رہتا ہے کہ یہ قرۃ العین حیدر کی ذات ان کی فکر، ان کی سوچ ان کے محسوسات اور ان کے مشاہدے اور مطالعے، ان کی تلاش و جستجو کا زائیدہ ہے جیسے فدا حسین کی تصویریں اور پینٹنگس ایک احساس انا کے ساتھ اپنے خطوں، قلموں اور رنگوں سے بولتی رہتی ہیں کہ یہ فدا حسین کی تخلیقات ہیں یا بہزاد معانی کے تراشیدہ مجسمے خود ان کی اپنی پہچان اور شناخت کا معیار قائم کرتے ہیں۔ اسی طرح قرۃ العین حیدر کے فنی پارے کئی اعتبارات سے ان کی فکر ان کے تخلیقی ہنر اور ان کے فن کے سچے نمائندے ہوتے ہیں۔

"آگ کا دریا" قرۃ العین حیدر کی فنکارانہ قامت کا پتہ دینے والا ناول ہی نہیں بلکہ اردو ناول نگاری کی ادبی تاریخ کا وہ اہم سنگ میل بھی ہے جہاں سے عینی عہد کے سورج کا سفر شروع ہوتا ہے۔ "آگ کا دریا" کی تخلیق محض ایک فن پارے کی تخلیق ہی نہیں بلکہ اردو ناول نگاری کے فن کے امکانات کو مسخر کرنے کا کارنامہ بھی ہے۔ "آگ کا دریا" کے بارے میں غالباً سب سے پہلا تبصرہ پاکستان ریڈیو سے ن۔ م ارشد نے کیا تھا جو بعد کو "آہنگ" کراچی میں شائع ہوا۔ ن۔ م ارشد نے دو بنیادی باتیں کہیں تھیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ ناول یقیناً اردو ناول نگاری میں بے حد اہمیت حاصل کر کے رہے گا۔

دوسری بات یہ کہ جہاں تک اس ناول کا تعلق ہے یہ اپنی تمام تر پہنائی کے باوجود ہندوستانی آبادی کے ایک طبقے کی داستاں ہے۔ یہ یوپی کے مسلمانوں کا وہ المیہ ہے جس میں ہندوستان کی تقسیم نے اسے مبتلا کر دیا تھا۔

طوالت کے خوف سے تجزیات میں گئے بغیر اس مختصر سے تمہیدی نوٹ کے ساتھ قرۃ العین حیدر کے مخصوص تہہ دار طرزِ نگارش کے حوالے سے "آگ کا دریا" کا یہ اقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں تاکہ نفسِ مضمون اور عکسِ تحریر، دونوں پوری طرح نمایاں ہو جائیں۔ ملاحظہ ہو۔

> "یہ ہندوستان کیا تھا۔ اس کا شعوری طور پر اس نے کبھی تجربہ نہیں کیا تھا۔ بچپن سے ہی وہ ہندوستان کا عادی تھا جہاں وہ پیدا ہوا تھا جہاں اس کے پُرکھے پچھلے سات آٹھ سو سال سے پیدا ہوتے آئے تھے۔ اس ہندوستان میں سرسوں کے کھیت تھے اور رہٹ اور ستیلا دیوی کے مندر، ہندوستان، بستی ضلع کا وہ مٹھ تھا جہاں وہ اپنے بابا کے ہمراہ گیا تھا۔ جہاں برآمدے میں تخت پر ایک موٹا بی۔ اے پاس مہنت بیٹھا تھا اور جس کو ممی نے دس کا نوٹ چڑھایا تھا اور جس نے آشیرواد دی تھی۔ ہندوستان اٹاوے کی وہ کائی آلود درگاہ تھی جس کی منڈیروں پر بہت سے قلندر اکڑوں بیٹھے رہتے تھے جن میں سے ایک نے کمال کو ٹبول کے سنترے کھلائے تھے ہندوستان قدیر ڈرائیور کی بوڑھی ماں تھی جو پیلے رنگ کی دھوتی پہنے مرزاپور اسٹیشن پر کمال کے لئے مٹی کے کھلونے لے کر آئی تھی۔"

دراصل یہ ہندوستان اور ہندوستان کی حقیقی روح کا علامتی اور استعاراتی فضا کے ساتھ وطن والوں سے وابستہ ایک ارضی تصوّر ہے جس میں خاکِ وطن کی رنگت اور مٹی کی خوشبو ایک المناک روپ سے مگر معصوم انداز میں خوابوں اور خیالوں کی بستیوں سے ہوتی ہوئی تاریخ اور تہذیب کو اپنی لپیٹ میں لیتی ہوئی فرد اور سماج کے رشتوں کو ٹٹولتی ہے بازیافتوں کے برج تعمیر کرتی ہے۔ واقعات وحادثات کی زنجیر کو ایک فصیل

کی صورت دے دیتی ہے اور خلاقی اور فنکاری کی خوبی یہ ہے کہ قاری اس میں خود کو نہ محبوس پاتا ہے اور نہ مقید بلکہ اس جہانِ باب درباب سے گذرتا ہوا در و دیوار پر تحریر شدہ عبارتوں میں پوشیدہ معنوں سے بھی آگاہ ہوتا ہے اور ایک عجیب و غریب کیفیت کی زیارت اور سیاحت کا احساس کرتا ہے۔ ہمارے تہذیبی ورثے اور حیاتیاتی تخلیقی سرچشموں سے ذہانت اور ذکاوت کے کمال کے ساتھ استفادہ کرتے ہوئے علم و تہذیب و تاریخ اور انفرادی و سماجی نفسیات کے تانے بانے ملانا اور پھر ان سے متنفس، متحرک اور متکلم پیکر تراشنا، بلاشبہ قرۃ العین حیدر ہی کا حصّہ ہے۔ ایسی مثالیں ان سے پہلے اردو ادب میں کہیں نہیں ملتیں۔ یہی ان کی شخصیت اور ان کے فن کے وہ بلند آہنگ اسالیب اور بلند رتبہ مقامات ہیں جو انہیں آج کے معاصر کے ادب میں بین الاقوامی دائروں میں بھی بہت ممتاز بناتے ہیں۔

"آخر شب کے ہمسفر" سے چند کلمے ملاحظہ ہوں جو ہمیں استنباط نتائج کی اسی سمت لے جاتے ہیں۔

"لیکن طوفان آیا ——" ریحان کہتا رہا اور ناؤ ساحل کے بجائے ایک دور دراز جزیرے سے جا لگی اور ناؤ میں سے وہ نوجوان نکلا، ہوگا، زخمی، نڈھال۔ وہ ریت پر پڑا تھا۔ جب وہ لڑکی وہاں پر آئی اور اس نے کہا، میں تمہیں اپنے گھر لے جاؤں گی۔ انسان کو بے آسرا اور مایوس نہ ہونا چاہیئے۔ دیپالی نے کہا۔

"تم انسان ہو نا۔ تاریک تنہا غضب ناک سمندر کی روح تو نہیں۔"

وہ ٹھٹھک گئی اور ریحان کو دیکھ کر علا دل کے الفاظ میں سوال دُہرایا، ریحان نے اقرار میں سر ہلایا۔

"کیونکہ ——" دیپالی کہتی رہی۔ سمندر اپنے غیض میں مبتلا سارے کرۂ ارض کے ساحلوں سے ٹکراتا ہے۔ مگر زمین تک نہیں پہنچ پاتا زمین مضبوط ہے۔ اس نے انسانیت کے مظالم کا

بوجھ اپنے اوپر اٹھا رکھا ہے۔ سمندر تو ایک چھوٹی سی نوکا
کو بھی سہارا نہیں دے سکتا۔ اس کا مقابلہ کرنے کے لیے
بڑے بڑے میور پنکھی جہاز چاہیں۔ ایسے بجرے جن کو چودہ
چودہ ماجھی کھیتے ہیں۔"

اور اس لڑکی نے علادل سے کہا۔ "دھرتی پر گھر بنتے ہیں
، آسمان خوب صورت ہے، چاند خوب صورت ہے مگر چاند میں
گھر نہیں ہے۔ گھر ناریل کے سائے میں بنتے ہیں۔ میں تمہارا
گھر بنوں گی۔"

ہوا ساکت رہی۔ کائنات تھم گئی۔ ندی نے بہنا بند کر دیا ایک ازلی ابدی
لمحے کے لیے سارا وجود خلا میں تحلیل ہو گیا۔

مکالموں میں علاقائیت اور مقامی رنگ بول چال کا طبقاتی فرق، لب ولہجے کے تیور، تشبیہات و تلمیحات کی قوس و قزح تو عینی صاحبہ کے ہاں ملتی ہی ہے۔ مگر ایک خاص انداز بیان اور ایک ہمہ گیر اسلوب تحریر جو قرۃ العین حیدر ہی کی خصوصیت ہے یہ ہے کہ یہ ایک ایسا افق محسوس ہوتا ہے جہاں فکر و نظر، فہم و ادراک کے زمین اور آسمان ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی معنیٰ آفریں تحریروں میں، ذہن، شعور کی توانا رو کے تواتر سے تاریخی شواہد کے وقوف اور عرفان سے بہرہ ور ہوتا ہے اور زماں و مکاں کے قیود کو پھلانگ جاتا ہے تو احساس، حالات و واقعات اور منظر نامے کی جزیات کی رنگا رنگی سے مرتعش ہو جاتا ہے۔ یہ دراصل قرۃ العین حیدر کے بے پناہ مطالعے، مشاہدے اور تجربے کی حیرت انگیز فراوانی ہے۔ جو ہمہ گیریت کے ساتھ تہذیبی و ثقافتی ہمہ دانی اور بشریاتی نکتہ سنجی کی بھی دلیل ہے اس کے ثبوت میں گردش رنگ چمن سے اقتباسات پیش کر رہا ہوں۔

"نواب بیگم کے نیم دیسی برطانوی کولونیل طرز رہائش نے برسلیز
کے ٹھاٹھ والے آندرے دینال کو بہت متاثر کیا صبح بیڈ ٹی، نو بجے
حاضری (نواب بیگم اکثر سوچتی تھیں کہ جناب عباسؓ کی حاضری، فرنگیوں
کا بریکفاسٹ کس طرح بن گئی۔ یہ کیٹی کورس کا پنچ شام کو پاٹی کی رات

کو بڑھیا ڈنر نواب بیگم اتنی عالی دماغ تھیں کہ ایک بوہرے ملک التجار کریم علی جاپان والا کے ذریعے اپنے ڈنر سٹ پر انگور کے حلقے میں "نواب بیگم آف بے پورہ" کا طغری تک چھپوا منگا دیا تھا۔

دوسرا اقتباس۔

"ہم لوگ باہر نکلے۔ مشرقی پھاٹک پر رکھی لارڈ کارنواس کو چھوا، سلطان ٹیپو کی آنکھوں نے اسے دیکھا تھا۔ مکانوں نے اس کی گرج سنی تھی۔ شیر دل نے اس کے گولوں کا سامنا کیا تھا۔ فتح سرنگا پٹم کی یادگار، لکھنؤ واپس لاکر اس توپ کو اس کے خالق کلاڈ مارٹن کے دروازے پر نصب کر دیا گیا تھا۔ اللہ اللہ میں نے اپنی پلکوں پر نمی محسوس کی یہ لکھنؤ آکر مجھے کیا ہوتا جارہا ہے۔"

بعض لوگوں نے عینی صاحبہ کے اسلوب نگارش کے بارے میں مختلف باتیں کہیں ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے ہاں بھی اتر پردیش کی پڑھی لکھی خاتون کی تحریر کے نمونے ملتے ہیں جیسے۔

"لڑکیاں بے حد دلچسپ تھیں مثلاً حمیدہ بانو جو وسط شہر کی ایک زبردست محل سرا میں رہتی تھی۔ شاعری کرتی تھی اور سخت رومینٹک روح تھی۔ بینا ماتھر کتھک کی ماہر تھی اور ہر سال آل انڈیا میوزک کانفرنسوں سے بڑے بڑے کپ اٹھا لاتی تھی۔ مہر آرا ایک ایسی نواب زادی تھیں جن کی خواص ان کا خاصدان لیے ساتھ ساتھ رہتی اور پیچھے کھڑے ہو کر انھیں پنکھا جھیلتی رہتی۔ یہ سب لڑکیاں ایک دوسرے کے خاندانوں کی سو پشتوں سے واقف تھیں۔ سب ایک طرح کے ماحول کی پروردہ تھیں۔ ان سب کی اس شہر اور اس طبقے کی ساری سوسائٹی کی اس طرح جتھہ بندی تھی جیسی چوہدروں کے یہاں ہوتی ہے۔"

یوں تو یہ ایک بیانیہ ہی ہے۔ زبان و بیان کی بھی کوئی خاص ندرت نہیں۔ بس اسی طرح جیسے یو۔پی کی ایک پڑھی لکھی خاتون بے تکلفی کی محفلوں میں جس طرح گفتگو کرتی ہے

البتہ چوروں کی جتھ بندی کے اشارے نے بات کو دلچسپ بھی بنا دیا اور ایک معنی خیز رُخ بھی دے دیا۔

مگر قرۃ العین حیدر کو محض پڑھی لکھی خاتون کہہ کر گزر جانا، ان کی ذات بھی پوشیدہ، ذہین، حساس، جہاں دیدہ اور اپنے ماحول اپنے اسلاف کی تہذیبی وراثت کا عرفان رکھنے والے فنکار سے سخت ناانصافی کرنے کے مترادف ہے۔ اس GENIOUS فنکار کی تصویر ان کی تحریر کے ہر ورق پر نمایاں ہے۔

یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ ان کی تخلیقات کا ایک بڑا حصہ شعور کی رو اور خود کلامی کا اسلوب بھی لئے ہوئے ہے جس میں سوچتا ہوا ذہن، محسوس کرتا ہوا دل، جھانکتی ہوئی نظر کی حرکت و حرارت کی سرسراہٹ ملتی ہے جس میں ضمیر کی آواز اور ما فی الضمیر کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ دیکھئے "آخر شب کے ہمسفر" کا یہ اقتباس کسک اور درد گی ئے کے ساتھ انسانی احساسات و نفسیات کے تاروں کو کس طرح جھنجھوڑتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

"، جانو کہ خدا نے مجھے اپنے جال میں گرفتار کیا۔ میری راہ میں روڑے اٹکائے اور اندھیرا پھیلایا۔ اس کے لشکر نے میرے معبد کو گھیر لیا۔ میرے بھائی اور میرے عزیز اور میرے دوست مجھے بھول گئے، میں اپنی بی بی کے لئے اجنبی ہوں۔ دوستو مجھ پر ترس کھاؤ کہ اس قہار و جبار کے ہاتھ نے مجھے چھو لیا ہے۔ ـــــ میں غموں کا شاکی نہیں۔ میں آگے بڑھتا ہوں تو مجھے خدا نہیں ملتا۔ پیچھے دیکھتا ہوں تو بھی نظر نہیں آتا میں اس حاضر و ناظر کی موجودگی سے مضطرب ہوں۔ مجھے اس سے ڈر لگ رہا ہے۔ اس نے میرا دل گداز کر دیا ہے۔

اہلِ ثروت حاجت مندوں کو اپنے راستے سے ہٹا دیتے ہیں۔ مفلس سردی میں ٹھٹھرتے ہیں، کوہستانی بارش میں کانپ رہے ہیں۔ چٹانوں میں پناہ گزیں ہیں امرا ان بھوکوں کا اناج چھینتے ہیں جنہوں نے ان کے بے کو لہو چلائے جو ان کے لئے شراب کشید کر کے خود پیاسے رہتے ہیں جو شہر پناہ سے باہر کراہتے ہیں۔

میں نے خیر کی آرزو کی اور مجھے شر ملا۔ روشنی کا منتظر رہا اور تاریکی پائی۔،،

اس طرح سادہ وسلیس مگر معنیٰ خیز اشاروں کی عبارتوں کے ساتھ ساتھ، کہیں کہیں ہلکی پھلکی مثالیں بھی ملتی ہیں۔

چونکہ یہ مثال بنیادی طور پر اسلوب اور آہنگ سے ہی متعلق ہے اس لیے ذہن کچھ دیر کے لیے ہی سہی مگر ممتاز شریں کے مضمون "تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں" کی طرف بھی جاتا ہے۔ اس مضمون سے بحث کرتے ہوئے شمس الرحمان فاروقی نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ بیانیہ تکنیک وہ تکنیک ہے جس میں کوئی شخص یا(افسانہ نگار یا کوئی کردار) کوئی افسانہ بیان کرتا ہے یا پھر جس میں افسانہ کو کسی ایک کردار کے نقطہ نظریے اور صرف اس کے شعور واحساس کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ ہمارے بعض افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے یہ تکنیک شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر استعمال کی ہو تو کی ہو مگر قرۃ العین حیدر کے ہاں بیانیہ کی کیفیت بھی کچھ اور ہے۔ شاید ہم اسے بیانیہ اعظم کا نام دے سکتے ہیں جس کی تشریح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے "چند کلمے بیانیہ کے بیان میں،، بھی کی ہے۔ ان کے خیال کے مطابق بعض وضعیاتی مفکر مثلاً ژاں فرانسوا لیوتار JEAN FRANCOIS LYOTARD ان تمام فلسفوں کو جن میں پوری انسانی صورت حال بیان کرنے کی سعی کی ہے، بیانیہ اعظم GRAND NARRATIVE کا نام دیتے ہیں کیونکہ بیانیہ کسی انسانی صورت حال کے بیان کو علامتی طور پر بیان کرتا ہے اور بیانیہ اعظم تو تمام صورت حال کو بیان کرتا ہے۔ گویا جامعیت اور ہمہ گیریت اس کی کشادہ دامنی کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے اکثر ناولوں میں اس طرح کے بیانیہ اعظم کی مماثلتیں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں بعض اشارے، علامتی اظہار کے دوش بدوش ایک جہان معنیٰ کی سی صورتِ حال کے حامل ہوتے ہیں اور پیش منظر سے پس منظر اور پس منظر سے پیش منظر تک کا یہ وجدانی سفر کوئی چستان یا شک ویقین کے تصادم سے پیدا ہونے والا ملبہ نہیں بلکہ ایک گونا وقوف وادراک کی جمالیاتی بصیرت کی بازیافت ہے اس سلسلے میں "ستاروں سے آگے،، سے یہ حصہ سنئے گا۔

،،— اوران چمکیلے دنوں اور سنہری راتوں کا کارواں اسی طرح گزر رہا ہے۔

ہم ترسے جاتے ہیں اسی منزل کی طرف جو سے فیراکی بلی روشنیوں سے کہیں آگے چھپی ہوئی ہے۔ طلعت کی قومی جنگ اور دیہاتی گیتوں کے مجموعے، شکنتلا کا تان پورہ، رتنا کی ایکٹس، میرے ٹینس ریکٹ، ہم سمجھتے ہیں جیسے ان چیزوں نے ہماری گہرائیوں کو پالیا ہے۔ یہ ہماری شخصیتوں اور ہماری طبیعتوں کی نمائندگی اور رہنمائی کرتی ہیں لیکن یہ غلط ہے ہمیں ان چیزوں سے بھی اتنی ہی نفرت ہے جتنی دنیا کی کسی اور چیز سے ہوسکتی ہے۔ لیکن ہم اپنی جگہ سے ہٹ کر اپنی ہار ماننے کا خیال بھی نہیں کرنا چاہتے۔ دنیا کتنی بے انتہا اکتا دینے والی گھسی ہوئی اور گھٹیا جگہ ہے۔"

ویسے تو کردار نگاری اساسی طور پر پلاٹ اور تھیم کا حصہ ہے مگر اسلوب نگارش میں مکالموں کی ترتیب و تشکیل کا ہنر بھی ایک اہم عنصر ہے جو خلاقانہ ذہن اور فنکارانہ چابک دستی سے عبارت ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے مکالمے بھی بالعموم کردار اور ماحول اور کوائف زماں و مکاں کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ان میں غیر ضروری یا ناپسندیدہ عناصر کی تو مار نہیں ہوتی۔ ان کے تازہ ترین ناول "چاندنی بیگم" سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

"میں بنگلے پر جھکی اس کنویں کو تک رہی تھی کہ آہٹ ہوئی۔ گھپ اندھیری رات۔ ساری چال میں سناٹا۔ دیکھا تو آسیب کی طرح چوغہ پہنے بوڑھی حنہ سامنے موجود۔ وہ اکثر ساری رات اپنی آرام کرسی پر گزار دیتی تھی جو اس کے کمرے کے سامنے ورانڈے میں رکھی رہتی تھی۔ بولی،

"چھوکری روتا کیوں ہے باوڑی میں کودی مار۔۔۔ میں سہم گئی۔ وہ کہتی رہی۔ بات سنو۔ لائف میں یا بیڈ لک ہے یا گڈ لک۔ تیسرا کچھ نہیں۔ ہمارا ہزبنڈ عراق سے ادھر چلا آیا۔ وہی دن دوسرے جہاز سے اس کا بھائی امریکہ چلا گیا۔ اُس کا فیملی اُدھر عیش کرتا ہے۔ میں نے پچاس برس اس کھولی میں نکال دیا۔ ہمارا الک ۔۔۔ بدلا۔ ہمارا چھوکرا

ٹیکسی ڈرائیور ہی رہا۔ سرڈیوڈ سیٹھوں کے موافق ہو رہے کا بڑا اسیٹھ
نہ بنا۔ اب ہمارا گرانڈ سن اسرائیل آرمی میں چلا گیا ہے۔ اگر اس کا
بیڈ لک ہے مارا جائے گا۔ گڈ لک ہے زندہ رہے گا۔ بڈھا ہو کر مرے
گا۔"

بہر حال، عینی صاحبہ کے بیشتر مکالمے لب ولہجے اور طرز و نوع کے اعتبار سے روز مرّہ زندگی کے ارضی رشتوں سے منسلک ہوتے ہیں۔ کبھی بے تکلف کبھی سنجیدہ کہیں رواں اور شفاف کہیں دور رس اور گھمبیر لطفِ بیان کی خاطر یا بیانیہ کے کسی ایسے موڑ پر جہاں ذہن کو فکر و احساس کی خاموشیوں میں پوشیدہ آوازوں سے متعارف کرانا ہو یا ظلمتوں کے پردوں میں سربستہ اسرار کی طرف متوجہ کرنا ہو تو بلیغ استعاراتی تکنیک، تکنیک کے طور پر سوچے سمجھے منصوبے کے ڈھنگ سے نہیں بلکہ اسلوب بیان کے ایک مربوط اور پیوستہ جُز کے لحاظ سے فطری انداز میں بڑتی جاتی ہے اور ان کی نوکِ قلم سے پھر ایک ایسا نقش رقم ہو جاتا ہے جو خیال افروز بھی ہوتا ہے اور فکر انگیز بھی۔

بعض اہلِ نظر کی جانب سے قرۃ العین حیدر کی نگارشات میں ورجینا وولف کے فنی محاسن کا احساس اور تجربہ دونوں بجا۔ مگر میرے خیال سے ان کے ہاں اقبال اور ٹی۔ ایس ایلیٹ کی فکر کی گہرائی، بصیرت کی وسعت اور احساسات وجذبات کا عمق ملتا ہے اور اسی تیز دھارا اور تیز و توانا تاثیر کے ساتھ۔ مثلاً ایک مقام پر دقت کے وسیع و عمیق تصوّر کے تعلق سے ایلیٹ کے خیالات کی ترجمانی ترجمے کی زبانی عینی صاحبہ نے یوں کی ہے۔

"میں دیوتاؤں کے متعلق زیادہ نہیں جانتا
لیکن میں سمجھتا ہوں کہ دریا
ایک طاقت ور مٹیالا دیوتا ہے تُند مزاج، غصیلا
اپنے موسموں اور اپنے غیض و غضب کا مالک تباہ کن
وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے جنہیں انسان
بھول جانا چاہتے ہیں۔
وہ منتظر ہے اور دیکھتا ہے اور منتظر ہے

دریا ہمارے اندر ہے سمندر نے ہمیں گھیر رکھا ہے۔

خاتمہ کہاں ہے بے آواز جھونکوں کا
خزاں بھی خاموشی سے مرجھاتے پھولوں کا
جو چپ چاپ اپنی پنکھڑیاں گرا دیتے ہیں
جہاز کے بہتے ہوئے شکستہ ٹکڑوں کا خاتمہ کہاں ہے
خاتمہ کہیں نہیں ہے۔ صرف اضافہ ہے
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھٹتا ہوا تسلسل
ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھونڈ نکالا
(سوال یہ نہیں کہ یہ کرب غلط فہمی کا نتیجہ ہے
یا غلط چیزوں کی تمنا کا ۔۔ یا غلط چیزوں کے خوف کا)
یہ لمحے مستقل ہیں جس طرح وقت مستقبل ہے۔"

ایلیٹ سے یہ اثر پذیری ہی کا نتیجہ ہے کہ "آگ کا دریا" میں عینی صاحبہ نے وقت کے بارے میں لکھا ہے۔

"وقت کالے بھتنوں کی طرح آگے آگے بھاگ رہا ہے اس کے لرزہ خیز سائے چاروں کھونٹ منڈلاتے ہیں۔ وقت جو گزر رہا ہے، آخر مجھے ختم کر دے گا۔"

قرۃ العین حیدر ایسی عظیم فنکار کے تمام اسالیب کا احاطہ ایک مقالے میں شاید مکمل نہ ہو مگر اسلوب نگارش کے بنیادی اور زیادہ نمایاں پہلوؤں کی طرف توجہ کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے تہذیبی ارتقاء کی بصیرت اور تاریخی شعور کی رو، ادب کی کلاسیکی روایات کے وقار کے ساتھ قرۃ العین حیدر کے ناولوں، ناولٹوں اور افسانوں میں بھی اکثر زیریں لہر کی صورت اور کبھی کبھی تیز رو دھارے کی شکل میں فن پاروں کا ایک امتیازی وصف بنکر قارئین کے قلب و نظر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ موضوع کا منظر نامہ جس قدر وسیع ہوتا ہے اس کی تہہ داریت اور پہنائی اسی قدر برگزیدگی کے ساتھ اپنے اسلوب نگارش کی داد چاہتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے بالاستعاب مطالعے سے ان کے اندازِ تحریر

اور اسلوب نگارش کی معنی آفریں ہمہ گیریت میں جس میں وسعت مکانی کے علاوہ عمق زمانی کے عناصر بھی موجود ہوتے ہیں، تنوع کی تازگی، حیرت انگیز اور خواب ناک فضائیں بھی لیے ہوئے ہوتی ہے۔ غالباً صوتی سطح پر اسی غنائی خصوصیت کو پیش نظر عصمت آپا نے مجھ سے کہا تھا کہ عینی کی تحریروں میں شہد کی مٹھاس ہے تو شاید ان میں ایک نشہ بھی۔ مگر معنوی طور پر ٹٹولا جائے تو شمیم حنفی کے اس خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے جس میں عینی صاحبہ کے آفاقی تفکر کا عطر کھنچ کر آگیا ہے وہ لکھتے ہیں۔

"قرۃ العین حیدر نے تاریخ کے کئی ادوار، تاریخ سے وابستہ کئی واقعات، اشخاص اور تاریخی ارتقا کے کئی مدارج سے بدلتی ہوئی تہذیبوں اور روایتوں کو ایک نیا تخلیقی ٹریٹمنٹ دینے کی کوشش کی ہے۔ اس معاملے میں ان کے موضوعات کی رنگارنگی اور ان کا فکری تنوع بھی قابل توجہ ہے۔ قدیم مصری تہذیب، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب، وسط ایشیاء کی اسلامی متصوفانہ روایت انبیائے بنی اسرائیل سے وابستہ زمانوں کی روایت ان سب کے ذہنی جذباتی اور طبعی معاشیات الگ الگ ہیں، متعلقات مختلف ہیں۔ آس پاس کے ماحول پر نظر ڈالیں تو قدیم ہندوستانی تہذیب سلاطین اور مغلوں کے زمانے کی ہند اسلامی تہذیب پھر برٹش انڈیا کے دور سے تعلق رکھنے والی ہند یورپی تہذیب کی بھی اپنی اپنی انفرادیتیں ہیں۔ ان سب کے اجتماع سے ایک دلچسپ موزیک بنتا ہے ان سب میں رنگوں کے باہمی اختلاف تضاد یہاں تک کہ تصادم کی صورتیں بھی تواتر کے ساتھ سامنے آتی ہیں مگر قرۃ العین حیدر کی بصیرت اس حیران کن رنگارنگی کا احاطہ ایک تخلیقی اعتماد کے ساتھ کرتی ہیں۔"

اور یہی وصف، قرۃ العین حیدر کے فکر و فن اور اسلوب نگارش، دونوں میں مشترک جزِ اعظم ہے جو ان کی تحریروں کو علم و ادب اور فکر و فن کی نہایت پُر شکوہ بنیادوں اور تخلیقی کارناموں کے بلند قامت میناروں کی عظمتوں کا آئینہ دار ہے۔

پرنسپل پبلیکشنز آفیسر

ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک I دوسرا مالا آر۔ کے پورم، نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶

ڈھاکہ میں اُردو ادب

(بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک)

ڈاکٹر کلثوم ابوالبشر

مغلوں کے زمانے میں ڈھاکہ کو بنگلہ مقامی حکومت کا پایۂ تخت بننے کا افتخار حاصل ہوا۔ اِس لیے اُن کے عہدِ حکومت میں اِس شہر کو ادبی، ثقافتی اور سیاسی لحاظ سے بڑی اہمیت حاصل رہی اور اس کے تعلقات دارالخلافہ دہلی سے بہ دستور استوار اور محکم رہے۔ لیکن کبھی کبھی یہاں کے حکمرانوں نے سرکشی بھی کی۔ اور دہلی کی مرکزیت کو ماننے سے انکار کرتے ہوئے اپنی خود مختاری کا اعلان بھی کر دیا۔ اُن کی بغاوت اور نافرمانی کو فرو کرنے کے لیے دہلی سے فوجی کارروائیاں بھی برابر جاری رہیں کئی صوبیدار یہاں آئے، جنھوں نے دہلی کی مفاہمت میں بنگلا دیش کو اپنے زیرنگیں بنایا۔ اِن صوبے داروں کے ساتھ یہاں دہلی سے مشاہیرِ ادب کی آمد و رفت کا سلسلہ برابر جاری رہا۔ سیاسی کشمکش کے باوجود یہاں کے صوبے داروں اور ادب کے شیدائیوں نے یہاں پر علم و ادب کی محفل جمار کھی تھی۔ اِسی لیے دہلی کے علاوہ ایران اور شمالی ہند میں کشمیر تک کے شعرا اور ادبا کا قافلہ ڈھاکہ کا رُخ کرتا رہا۔ انھوں نے یہاں کے ادبی، تہذیبی اور ثقافتی ماحول کو جلا بخشی اور ایک دیرپا اثرات چھوڑ گئے۔ یہی پائیدار اثرات آج بھی ڈھاکہ میں نظر آتے ہیں۔

بنگلا دیش کے دوسرے شہروں کی بہ نسبت ڈھاکہ میں اُردو زبان و ادب کی گراں مایہ خدمات انجام پائیں حالاں کہ انگریزوں کے زمانے میں بنگال کا پایۂ تخت کلکتہ اور مرشد آباد کو بنایا گیا اور وہاں شعر و ادب کی ترقی اعلا پیمانے پر شروع ہو چکی تھی، اِس کے باوجود پایۂ تخت کی تبدیلی ڈھاکہ کی ادبی

زندگی کو متاثر نہ کر سکی۔ بلکہ اِن دونوں شہروں سے ڈھاکہ نے اپنے باہمی دیرینہ ادبی تعلقات کو اور مستحکم کر دیا۔ چنانچہ اردو کے نامور اہلِ قلم اور ادبائے اس کی ادبی شان کو برقرار رکھا۔ مرشد آباد، کلکتہ اور ہگلی سے شاعروں اور ادیبوں کی آمد و رفت کا سلسلہ ڈھاکہ میں برقرار رہا۔ اور ڈھاکہ کی برگزیدہ ادبی ہستیاں بھی اِن شہروں میں جاکر اپنی شاعری کا جادو جگاتی رہیں۔

اٹھارہویں صدی تک بنگلادیش میں فارسی زبان و ادب کا چرچا عام رہا۔ کیوں کہ فارسی سرکاری زبان تھی۔ اِس لیے عوام الناس اور خواص نے اِسی زبان کی طرف توجہ دی اور اردو زبان سے ایک قسم کی بے التفاتی اور مغائرت برتی گئی۔ خوش قسمتی سے ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے اردو نثر کا جو سنہری دور شروع ہوا تھا۔ اس دور کو تقویت اُس وقت ملی جب انگریزی حکومت نے ۱۸۳۷ء میں فارسی کی جگہ اُردو کو سرکاری زبان بننے کا شرف عطا کیا۔

"From the first conquest of India by Muslims, until the year 1837, persian was the official language of India.

اس لیے عام و خاص نے اپنی توجہ فارسی سے اُردو یا ہندوستانی کی طرف مبذول کر دی۔

ڈھاکہ میں اُردو زبان وادب کی ترقی اٹھارہویں صدی کے آخر سے شروع ہوتی ہے کیوں کہ اُسی زمانے میں کشمیر سے، خواجگانِ کشمیر، (جو بعد میں، خواجگانِ ڈھاکہ، کے نام سے مشہور ہوئے) کا درود سلہٹ اور ڈھاکہ میں ہوا۔ اُن کی مادری زبان اُردو تھی۔ انہوں نے یہاں بڑی بڑی جاگیریں اور جائیدادیں خریدیں ملک کے امرا و شرفا میں اُن کا شمار ہونے لگا۔ بعد میں اُنہیں نوابانِ ڈھاکہ بننے کا شرف بھی حاصل ہوا۔ اُن ہی کی بدولت ڈھاکہ میں اردو اور فارسی کے ایک نئے دبستان نے جنم لیا۔ اردو کی بنیاد، تعمیر، استحکام اور اُس کی بقا میں اِس خاندان کے تمام ادبی افراد کی جستجو اور کارہائے نمایاں صفحۂ ادب پر یادگار رہیں گے۔ اُن کی ادبی خدمات کا جائزہ لینے سے پہلے ڈھاکہ میں مقیم بنگالی اور غیر بنگالی اساتذۂ کرام و حضرات کی ادبی خدمات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ جنہوں نے خواجگانِ ڈھاکہ کے دوش بہ دوش اردو اور فارسی ادب کے دامن کو اپنی نگارشات سے وسیع کیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اُن میں سے بیشتر علما، و فضلا، کی کتابیں دینی اور نصابی ہیں اور ادبی نقطۂ نظر سے اُن کتابوں کو کوئی خاص درجہ اور اہمیت

حاصل نہیں ہے۔ اِس کے باوجود اِن کتابوں کے مصنفین اور مولفین نے بنگالی نژاد ہونے پر بھی اُردو زبان کو اپنے آغوش میں جس خلوص سے جگہ دی، وہ قابلِ ستائش ہے۔ ڈھاکہ میں مقیم نامور دانش مندانِ علم کی ادبی خدمات کا ایک جائزہ پیش خدمت ہے۔

مرزا جان طپشؔ

ڈھاکہ کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اُردو زبان کے ماہرِ فن مرزا جان طپشؔ نے اپنی زندگی کا کچھ حصّہ یہاں گزارا ہے

اُن کا اصل نام مرزا محمّد اسماعیل تھا، مگر وہ مرزا جان کے نام سے مشہور رہیں۔ طپشؔ اُن کا تخلص تھا۔ خواجہ میر دردؔ کے سامنے اُنہوں نے زانوئے تلمذ تہہ کیا تھا۔ تذکرۂ سرور کے مصنف لکھتے ہیں۔

"شاگرد حضرت میر دردؔ قدس اللہ سرہٗ، با راقم بہ سبب ہمسائگی تعارف و اخلاص تمام دارد۔ از چندی طرف بنگالہ برائے سعی معاش رفتہ است۔" [1]

مرزا شاہ عالم ثانی کے ولی عہد مرزا جوان بخت جہاندار شاہ کی ملازمت اختیار کرنے کے بعد مرزا جان طپشؔ اُن کے ساتھ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے۔ لیکن بنارس میں شہزادہ جہاندار کے انتقال کے بعد تلاشِ معاش میں بنگال پہنچے۔ اُس وقت ڈھاکہ کے سابق ناظم نواب امیر الملک شمس الدولہ بہادر وہاں موجود تھے۔ اُن کی رفاقت اور مصاحبی میں رہے اور اُن کے درباری شاعر بنے۔ یہیں پر اُنہوں نے اپنی اوّلین تصنیف "شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان"، ۱۷۹۲ء / ۱۲۰۷ھ میں لکھی۔ بہ قبول ڈاکٹر جاوید نہال۔

"مرزا جان طپشؔ کی یہ گراں قدر اور مفید تصنیف ہے، جو محاورات

---

[1] بہ حوالۂ ڈاکٹر جاوید نہال، بنگال کا اردو ادب، مطبوعہ کلکتہ، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۰

"اور ضرب الامثال کے دُرِ بے بہا اپنے دامن میں سمیٹے ہے۔
مرزا جان طپش نے انشا کے قبل سے ۱۳۰۰ھ سے پہلے اس مفید
اور قیمتی کتاب کو مکمل کیا تھا۔ اور پہلی بار یہ مرشد آباد سے
شائع ہوئی۔ طپش نے اس کتاب کا نام اپنے محسن اور سرپرست
نواب امیر اللہ ملک شمس الدولہ سید احمد علی کے نام پر 'شمس البیان'
یا مصطلحاتِ ہند رکھا۔ یہ فارسی میں لکھی گئی ہے۔ زبان آسان
ہے۔ ہندوستانی محاورات اور ضرب الامثال کی تشریح و
توضیح فارسی میں کی گئی ہے۔ لیکن تائید میں اردو سے اشعار
نقل کیے گئے ہیں۔" [1]

بنگلا دیش کے شہر ڈھاکہ میں لکھی ہوئی یہ اوّلین اردو کتاب ہے (حالاں کہ یہ فارسی زبان میں لکھی ہوئی ہے لیکن اس میں محاورات اور ضرب الامثال کی توضیح اردو کے اشعار سے ہی کی گئی ہے۔ لہٰذا اِسے اُردو کتاب کہا جا سکتا ہے)۔ طپش کا یہ اہم کارنامہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار اُردو کے تقریباً ایک سو اسّی محاورات اور ضرب الامثال کو مع اسناد کے پیش کیا ہے۔ اردو محاورات اور روزمرّہ پر یہ ایک اہم، مفید اور ادبی کتاب ہے۔ یہ کتاب ۱۲۶۰ھ میں پہلی بار مرشد آباد سے شائع ہوئی۔ مگر اس کے نسخے نایاب تھے۔ ۱۹۷۷ء میں ڈاکٹر عابد رضا بیدار نے تصحیح و ترتیب کے ساتھ اس کتاب کو خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ سے شائع کیا۔

طپش کے سرپرست شمس الدولہ کو جب انگریزوں نے قید کیا تو اُن کی رفاقت میں اُنھیں بھی کلکتے کے فورٹ ولیم میں اسیر کیا گیا۔ وہاں سے اُن کو ۱۸۰۶ء / ۱۲۲۱ھ میں رہائی ملی۔ مگر ڈھاکہ آنے کے بجائے اُنھوں نے زندگی کے باقی ایّام کلکتے میں گزارے غالباً شعبان ۱۲۲۹ھ کے کچھ عرصے بعد وہیں اُن کا انتقال ہوا۔ [3]

---

[1] ڈاکٹر جاوید نہال، بنگال کا اُردو ادب، مطبوعہ کلکتہ، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۰
[2] اقبال عظیم، مشرقی بنگال میں اُردو، مطبوعہ ڈھاکہ، ۱۹۵۴ء، ص ۲۷
[3] عابد رضا بیدار، ترتیب، شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان، مطبوعہ پٹنہ، ۱۹۷۹ء، ص ۵

مرزا غلام حسین آتش

ڈھاکہ کی دیوانی میں وکیل تھے۔ مرزا جان طپش کے داماد تھے۔ اور اردو میں شاعری کرتے تھے۔

عبدالقادر رنگین

ڈھاکہ کے نواب نصرت جنگ کے دربار میں عبدالقادر رنگین (پ ۱۷۹۰ء) اردو فارسی کے شاعر تھے۔ وہ بہترین نثار بھی تھے۔ اُن کی دو کتابیں 'قواعد زبان اردو' اور 'حکایات بازرگانِ اردو' یادگار ہیں۔[1]

حافظ اکرام احمد ضیغم

طپش دہلوی کے بعد ڈھاکہ میں مقیم ممتاز اور برگزیدہ ادبی ہستی حافظ اکرام احمد ضیغم کی تھی۔ ڈھاکہ اور بنگلا دیش کے مایۂ ناز شعرا و ادبا کی ایک بڑی جماعت نے اُن کے سامنے زانوے تلمذ تہہ کیا تھا۔ اُن میں عبدالغفور نساخ، سید محمود آزاد کے علاوہ خواجگانِ ڈھاکہ کے نامور شعرا خواجہ عبدالغفار اختر اور نواب سراحسن اللہ شاہین اُن کے شاگردانِ عزیز تھے۔ نساخ اُنھیں رام پور کا باشندہ تسلیم کرتے ہیں، مگر سید شرف الدین حسینی اُنھیں دہلوی بتاتے ہیں۔

ضیغم کو شاعری کے ساتھ ساتھ عروض و قوافی اور صنائع و بدائع پر کامل دستگاہ حاصل تھی۔ غزل کے علاوہ اُنھوں نے مرثیہ اور ریختہ پر بھی طبع آزمائی کی۔ کہا جاتا ہے کہ اُن جیسا عروض کا ماہر اور مجتہد اُس زمانے میں کوئی نہ تھا۔ اُن کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:۔

جان تیرے غم میں ہی دی، اب تو جو کچھ ہو سو ہو
شوخی یہ ہم نے بھی کی، اب تو جو کچھ ہو سو ہو

---

[1] ڈھاکہ ڈسٹرکٹ گزیٹر ص ۲۴۴

ساقی ہے، مینا ہے، اور گل کی بھی آئی ہے فصل
بادہ بھی تھوڑا سا پی، اب تو جو کچھ ہو سو ہو

بھا ہا ہٹے تو گرمی داغ جگر دکھاؤں
اے مہربان ابھی تو یہ سورج گہن میں ہے

ناسخ نے اپنے تذکرے میں اُن کی ایک غزل نقل کی ہے، جو باسٹھ بحروں پر مشتمل ہے۔ اِس غزل کی اُنھوں نے اٹھارہ بحروں میں تقطیع کی ہے اور بحروں کے نام بھی بتائے ہیں۔ عروض کے فن میں اِس قدر یدِ طولیٰ ضیغم کو ہی حاصل تھا۔

رحمان علی طیش: ڈھاکہ کے نامور شاعروں رحمان علی طیش بھی سرِفہرست ہیں۔ انھوں نے کچھ مدت حافظ اکرام احمد ضیغم کی شاگردی کی۔ وہ ایک بہترین نثار اور مورخ بھی تھے۔ اُن کے شعری کلام میں 'گلزار نعت' (اُن کے نعتیہ قصائد و غزلیات کا مجموعہ) 'دیوانِ طیش' اور 'گلدستۂ خیال' قابلِ ذکر ہیں۔ نثر میں انھوں نے بچوں کی تعلیم کے لیے 'گلشنِ قدرت' نامی کتاب تصنیف کی۔ لیکن اُن کا سب سے اہم کارنامہ اُن کی معرکتہ الآرا تصنیف 'تواریخ ڈھاکہ' ہے بنگلا دیش اور خصوصاً ڈھاکہ کی ادبی، تہذیبی اور ثقافتی تاریخ میں اِسے سنگِ میل کا درجہ حاصل ہے۔ پوری تاریخ کو اُنھوں نے مختلف ابواب میں منقسم کیا ہے۔ اِن ابواب میں اولیائے ڈھاکہ، رؤسائے ڈھاکا، نوابانِ ڈھاکہ اور شعرائے ڈھاکہ اہمیت کے حامل ہیں۔ ڈھاکہ کے متعلق لکھتے ہیں۔

"شہر ڈھاکہ تخمیناً تین سو برس سے آباد ہے اور قریب سو برس سے بنگال، بہار اور اڑیسہ، اِن تینوں صوبوں کا دارالسلطنت رہا۔ اِس مابین میں جتنے صوبہ دار دہلی سے یہاں آئے سب اپنے ساتھ ہر فرقے کے لوگوں کو لائے اور ہر فن اور فرقے کے لوگ یہاں آکر بسے ...... یہ شہر اُس وقت وسعت و آبادی اور علم و حرفت میں دہلی کا نمونہ تھا۔ اور بڑے بڑے

صاحبِ دولت اور امیر کبیر اِس شہر میں رہتے تھے۔ ہرچند کہ
مرشد آباد کے، دارالسلطنت بنگالہ ہونے کی وجہ سے
اِس شہر کی آبادی گھٹتی گئی۔ مگر جس قدر لوگ یہاں رہ گئے،
وہ سب اولاد انھیں لوگوں کی ہیں جو دہلی سے آئے تھے"۔[1]

۱۹۰۶ء میں اُن کا انتقال کلکتے میں ہوا۔ اُن کی وفات کے بعد اُن کے بیٹے ڈاکٹر احمد علی صاحب نے اسٹار آف انڈیا پریس آرہ سے ۱۹۱۰ء میں اُن کی تصنیف 'تواریخ ڈھاکہ' کو شائع کرایا۔

آقا احمد علی احمد اصفہانی:

ایرانی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ اُن کے آبا و اجداد بنگلا دیش کی راجدھانی ڈھاکہ میں صدیوں سے آباد تھے۔ ۱۲۳۴ھ میں ڈھاکہ میں اُن کی پیدائش ہوئی۔ آقا احمد علی، نساخ کے ہم عصر تھے۔ فارسی اور اردو دونوں میں شعر کہتے تھے۔ لیکن ادبی لحاظ سے اُن کی بیشتر تصانیف فارسی میں ہی ہیں۔ ۱۸۶۲ء میں اُنھوں نے کلکتے میں 'مدرسۂ احمدیہ' کی بنیاد ڈالی اور درس و تدریس کے پیشے کو اپنایا۔ بہ حیثیت معلّم انھوں نے اِس قدر شہرت پائی کہ مدرسۂ عالیہ کلکتہ میں بہ حیثیت مدرّس اُن کا تقرر ہو گیا۔ لیکن اُن کا نام ادبی دنیا میں اُس ادبی معرکے کے ذریعے روشن ہوا جو مرزا غالب کے ساتھ ہوا تھا۔ اِس ادبی معرکے کی تاریخ مختصر طور پر یہ ہے کہ ۱۸۵۲ء میں محمد حسین تبریزی نے 'برہانِ قاطع' فارسی کی ایک لغت تالیف کی۔ مرزا غالب نے اِس کتاب پر کچھ اعتراضات کیے اور اِس کی خامیوں اور غلطیوں کو اُجاگر کرتے ہوئے 'قاطع برہان' ۱۸۶۲ء میں لکھی۔ مرزا غالب کی اِس کتاب کے جواب میں کئی کتابیں وجود میں آئیں۔ چند مصنفین نے مرزا غالب کی طرفداری اور ہمنوائی کی۔ اور بعضوں نے مرزا غالب کے خیالات سے قطعاً انحراف کیا۔ آقا احمد علی نے مرزا غالب کی کتاب کا منہ توڑ جواب اپنی کتاب 'مؤید برہان' میں دیا۔ یہ کتاب

---

[1] تواریخ ڈھاکہ، مطبوعہ آرہ، ۱۹۱۰ء، ص ۵

۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی۔ مرزا غالب بھلا کب اپنی ہار ماننے والے تھے۔ انھوں نے 'تیغ تیز' نامی رسالے میں آقا احمد علی کا جواب دیا۔ یہ کتاب ۱۸۶۸ء میں چھپی۔ مگر آقا احمد علی نے اپنی علمی استعداد سے اِس کا جواب الجواب 'شمشیر تیز تر' لکھ کر دیا۔ اِس ادبی معرکے سے آقا احمد علی کی علمیت اور اُن کے وسیع مطالعے کا ہر کوئی قائل ہو گیا۔ اُس زمانے میں مرزا غالب جیسے اہلِ فن سے ادبی چپقلش کرنا معمولی بات نہ تھی۔ یہ اعزاز ڈھاکہ کو حاصل رہا کہ یہیں کے ایک عالم نے مرزا غالب جیسے عظیم مرتبہ شخص سے ادبی مقابلہ کیا اور اپنی شکست تسلیم نہ کی۔

اِس ادبی معرکے نے اُنھیں ادبی دنیا میں امر کر دیا۔ انھوں نے 'رسالۂ ترانہ' اور 'اشتقاق' نامی کتابیں بھی لکھیں، جس میں فارسی مصادر اور اُن کے مشتقات کا بیان ہے۔ آخر الذکر کتاب کافی ضخیم تھی، اِس لیے بعد میں انھوں نے اِس کا خلاصہ 'رسالہ مختصر الاشتقاق' کے نام سے کیا۔ یہ کتاب کلکتے سے شائع ہوئی۔ اُن کی ایک مشہور تصنیف 'ہفت آسمان' بھی ہے۔ اِن کتابوں کے علاوہ انھوں نے کئی کتابوں کی تصحیح بھی کی اور اُنھیں دوبارہ شائع کروایا۔ اِن کتابوں میں سکندر نامہ نظامی، منتخب التواریخ بدایونی اور ابوالفضل کی اکبر نامہ خاص ہیں۔

نواب سید محمد آزاد :-

سید محمد آزاد (۱۸۴۶ء۔ ۱۹۱۶ء) ڈھاکہ کی با اثر و بارسوخ ہستیوں میں ایک تھے۔ انھوں نے ایک ادبی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اِس لیے بچپن سے ہی اُن کا رجحان ادب کی طرف رہا۔ لسان العصر اکبر الٰہ آبادی سے اُن کے گہرے تعلقات تھے۔ وہ سرکاری ملازمت سے وابستہ تھے۔ اُن کی اعلا کارکردگی اور خدمات سے متاثر ہو کر حکومت نے اُنھیں 'خان بہادر' اور 'نواب' کے خطابات سے نوازا۔ بنگال کونسل میں دو مرتبہ ممبری کے لیے اُن کا انتخاب ہوا۔[۱]

وہ ایک زبردست انشاء پرداز تھے۔ 'لکھنؤ کا اودھ پنچ' اخبار اُس زمانے میں اردو ادب میں سنجیدہ طنز و ظرافت کا اہم نشان تھا۔ نواب سید محمد آزاد

---

[۱] اقبال عظیم، مشرقی بنگال میں اردو، مطبوعہ ڈھاکہ، ۱۹۵۴ء، ص ۸۳

نے اپنے رشحات قلم سے اِس اخبار میں ایسے مضامین لکھے، جس کی چاشنی اور تلخی آج بھی محسوس کی جاتی ہے۔ اردو ادب میں ظرافت وطنز کے میدان میں اُن کی نگارشات انمول رتن ہیں۔ اُن کے مضامین نے اُس وقت کے متعدد جریدوں اور اخبارات کو زینت بخشی۔ اُن کی کتابوں میں 'مضامین آزاد' 'سوانح عمری آزاد' 'نامہ وپیام' مشہور ہیں 'نامہ وپیام' اُن کے فرضی خطوط کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے لندن سے لکھے تھے۔ یہ بڑی دلچسپ اور حیرت انگیز بات ہے کہ وہ کبھی لندن نہیں گئے تھے مگر ان خطوط کے پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے، گویا وہ لندن کی سرزمین میں ہی بیٹھ کر لکھے گئے ہیں۔ ان کا ظریفانہ مضامین پر مشتمل 'لوفر کلب' اور 'نئی ڈکشنری' قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان کا سب سے بڑا شاہکار 'نوابی دربار' ہے۔ اِس ڈرامے میں اُنھوں نے پُرانے زمانے کے نوابوں کا بڑی عمدگی سے مضحکہ اڑایا ہے۔ طنز ومزاح سے بھرپور اِس ڈرامے کی زبان بڑی دلچسپ اور شوخ ہے۔ اِس ڈرامے کے متعلق حکیم حبیب الرحمٰن لکھتے ہیں

"نہایت پیاری اردو میں ظریفانہ ڈرامہ ہے۔ جس میں رئیسوں کے مشاغل، مصاحبین کے ہتھکنڈے، بیگمات کی تباہ کن رسمیں، غرض کہ بہت سے مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ زبان بہت دلچسپ اور بے حد شوخ ہے۔ پہلے یہ فسانہ ۱۸۸۱ء میں 'اودھ پنچ' میں شائع ہوتا رہا۔ خیال ہے کہ اردو زبان میں یہ پہلا ڈراما ہے جو اگرچہ کسی اسٹیج پر نہیں آیا، لیکن اِس کے بہت سے باب الگ الگ بہت بار اسٹیج ہوئے۔" [1]

احمد حسین وآفر

بنگلا دیش کی سرزمین میں پہلا اردو ڈراما یا ناٹک 'بہار بلبل' کے مصنف ڈھاکہ کے احمد حسین وآفر تھے۔ یہ ڈراما نواب احسن اللہ شاہین کی فرمائش پر احمد حسین وآفر نے ۱۸۶۱ء میں تالیف کیا۔ بہ قول اقبال عظیم اِس ناٹک کے علاوہ اُنھوں نے کئی اور ناٹک بھی لکھے ہیں۔ [2]

---

[1] حکیم حبیب الرحمٰن، 'ثلاثہ غسالہ' غیر مطبوعہ، ڈھاکہ یونی ورسٹی میں محفوظ۔ ص ۳۷۶

[2] مشرقی بنگال میں اردو، ص ۱۰۳

ڈرامے لکھنے کے ساتھ اُن کا رجحان شعروشاعری کی طرف بھی راغب تھا۔ سر احسن اللہ شاہین (نواب ڈھاکہ) کی شان میں اُنھوں نے کئی قصائد تحریر کیے۔

شمس العلماء ڈاکٹر سید علی بلگرامی

ڈھاکا ڈسٹرکٹ گزٹ میں شمس العلماء سید علی بلگرامی کے متعلق یہ بیان ملتا ہے۔

"Shamsul Ulama Dr. Syed Ali Bilgrami, a distinguished orientalist was born on 10th November,1851. He received his early education at Munshiganj and flourished later in the Hyderabad State

(Deccan)

چنانچہ مذکورہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ مشرقی علوم کے ماہر اور زبردست مستشرق سید علی بلگرامی نے بھی اپنی زندگی کے کچھ ایام ڈھاکہ کے مضافاتی علاقے منشی گنج میں گزارے ہیں۔ اُن کی کتابیں 'تمدن عرب' اور 'تمدن ہند' اردو زبان میں شاہکار نوادرات میں شامل کی جاتی ہیں۔

مولانا عبیداللہ العبیدی

مولانا عبیدی کے آباؤ اجداد کا وطن ایران کا مشہور شہر درد تھا۔ جہاں سے وہ ترک وطن کر کے مدنی پور چلے آئے۔ ان کا نسب کئی پشتوں سے شیخ شہاب الدین سہروردی سے ملتا ہے۔ مولانا عبیداللہ العبیدی کی پیدائش مدنی پور کے مضافاتی مقام داسپور چتوا میں ہوئی۔[1] اُنھوں نے اپنے زمانے کے تمام مروّجہ علوم کی تحصیل کی اور اُن میں کامل عبور حاصل کیا۔ اُن کا شمار اُس دور کے جیّد علماء و فضلاء میں ہوتا تھا۔ ٹیپو سلطان کے بیٹے محمد جلال الدین اُن کے سرپرست اور مداح تھے۔

---

[1] مولانا عبیداللہ العبیدی' داستانِ عبرت بار' غیر مطبوعہ' ڈھاکہ یونیورسٹی میں محفوظ۔ ص ۷

۱۸۶۲ء میں کلکتے میں گورنر جنرل کی کونسل قانونی میں بطور میر منشی اُن کا تقرر ہوا۔ لیکن ادب سے اُن کی والہانہ شیفتگی اور دلبستگی برابر قایم رہی۔ چنانچہ کلکتے کا ہفتہ وار "دوربین" کچھ عرصے تک اُن کی زیر ادارت شائع ہوتا رہا۔ بعد میں اُنھوں نے ہگلی کالج میں ملازمت اختیار کی۔ جہاں جسٹس امیر علی اُن کے شاگرد عزیز تھے۔ ڈھاکہ میں مدرسہ محسنیہ کے وہ سپرنٹنڈنٹ منتخب ہوئے۔ ساری عمر اُنھوں نے تدریسی پیشے میں گزاری۔ درس و تدریس کے پہلو بہ پہلو اُن کی ادبی اور علمی سرگرمیاں برابر جاری رہیں۔ اُن کے ہم عصروں میں سید محمد آزاد عبد الغفور نساخ اور حافظ اکرام احمد ضیغم مشہور ہیں وہ سر سید احمد خاں کے بہترین دوستوں میں سے تھے۔ فروری ۱۸۸۲ء میں مسلمانوں کی فلاح و بہبودی اور ترقی کے لیے اُنھوں نے ڈھاکہ میں "انجمن احباب اسلامیہ" کی بنیاد رکھی۔ مولانا عبیدی عربی فارسی اردو کے علاوہ انگریزی بنگلا سنسکرت لاطینی اور یورپی علوم پر بھی کافی دست گاہ رکھتے تھے۔ اُن کی اعلا خدمات سے متاثر ہو کر حکومت برطانیہ نے اُنھیں 'بحر العلوم' کے خطاب سے سرفراز کیا۔[1]

فارسی زبان میں اُنھوں نے لاتعداد تصانیف کا ایک گراں مایہ ذخیرہ چھوڑا ہے۔ اردو میں اُن کا ایک دیوان موجود ہے۔ اٹھتر صفحات پر مشتمل یہ دیوان اُن کی شاعرانہ عظمت کی عکاسی کرتا ہے۔ اُن کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے۔

طریق عشق میں ہرگز نہیں تغیر بیش و کم
بتوں کی یہ جفا کاری جو آگے تھی سو اب بھی ہے

مصیبت دہر میں تم پر نہیں نازل ہوئی پہلے
فلک کی یہ ستم گاری جو آگے تھی سو اب بھی ہے[2]

---

[1] ابو نصر گیلانی، مقدمہ دیوان (فارسی) عبید اللہ العبیدی، مطبوعہ کلکتہ، ۱۹۳۹ء
[2] دیوان عبیدی (اردو)، مطبوعہ میڈیکل پریس آگرہ، ۱۲۹۶ھ، ص ۵

خجستہ اختر سہروردی

مولانا عبیدی نے اپنی اولادوں میں بیٹوں کے ساتھ بیٹیوں کی تعلیم پر بھی خاص توجہ دی۔ خجستہ اختر سہروردی اُن کی ذہین ترین اور باسلیقہ بیٹی تھی جو ڈھاکہ میں پیدا ہوئیں۔ پاکستان کے سابق وزیراعظم حسین شہید سہروردی اُنھیں کے ہونہار بیٹے تھے۔ خجستہ اختر کو اُردو اور فارسی پر کامل عبور حاصل تھا۔ عورتوں کی محفل میلاد کے لیے اُنھوں نے 'کوکب دری' لکھی۔ اِس کے علاوہ انگلش ناول کا ترجمہ اُردو زبان میں 'آئینہ عبرت' کے نام سے کیا۔

شفاء الملک حکیم حبیب الرحمٰن

ڈھاکہ کی ادبی اور سماجی محفل سونی رہے گی، اگر اس محفل میں شفاء الملک حکیم حبیب الرحمٰن موجود نہ ہوں۔ بہ قول اقبال عظیم۔

"حکیم حبیب الرحمٰن صاحب ڈھاکہ کے اُن ممتاز بزرگوں میں سے ایک تھے، جن کے دَم سے یہاں کی علمی اور ادبی دنیا آباد تھی۔ کہنے کو وہ صرف اِس شہر کے حکیم تھے، لیکن فی الحقیقت ڈھاکہ کے بادشاہ تھے جن کے اشارے کے بغیر یہاں پتہ بھی نہ ہل سکتا تھا۔۔۔۔ علم و ادب، سیاست، سوسائٹی، دین غرض زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہ تھا، جس پر حکیم صاحب حاوی نہ ہوں۔ وہ خود اپنی ذات سے انجمن اور اُن کا دولت کدہ ایک سدا بہار محفل تھا۔"[1]

اُن کی ولادت ڈھاکہ میں ۱۸۸۰ء میں ہوئی۔ تحصیل علم کان پور اور لکھنؤ میں ہوئی۔ علم طب میں اُنھیں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ حکیم اجمل خاں اُن پر شفقت کی نظر رکھتے تھے۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی سے گہرے تعلقات تھے۔ اُن کی تمام

---

[1] مشرقی بنگال میں اردو، ص۔ ۱۱

تصانیف اردو میں ہیں۔ جن میں 'حیاتِ سقراط'، 'الفاروق'، 'ڈھاکہ پچاس برس پہلے'، اور 'آسودگانِ ڈھاکہ'، قابلِ ذکر ہیں۔ سنہ ۱۹۰۶ء میں مولانا شبلی نعمانی جب مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کے سلسلے میں ڈھاکہ آئے تو انھوں نے حکیم صاحب سے فرمائش کی کہ حاجی خلیفہ کی 'کشف الظنون' کی طرز پر بنگال کے شعراء ادبا کا ایک تذکرہ مرتب کریں۔ حکیم صاحب نے اس پر لبیک کہا۔ اور اپنی زندگی کے چالیس سال اس تذکرے کی تکمیل میں صرف کیے۔ اُن کا یہ تذکرہ 'ثلاثہ غسالہ'، [1] جب آخری مراحل پر پہنچا تو اُن کے لیے اجل کا پیغام آگیا۔ اس لیے یہ اہم ادبی کتاب آج بھی محققین کی نظروں سے پوشیدہ ہے۔

اس کتاب کے علاوہ اُن کی دو اور مشہور کتابیں 'مساجدِ ڈھاکہ' اور 'شعرائے ڈھاکہ' ناپید ہیں۔ انھوں نے مولوی عبدالکریم خاں کی فارسی تصنیف 'رموزِ اخلاق' کا اردو ترجمہ کیا۔

ادبی زندگی کے ساتھ ساتھ انھوں نے سیاسی زندگی میں بھی نمایاں حصہ لیا۔ مسلمانوں میں سیاسی بیداری کی لہر پیدا کرنے کے لیے بنگلادیش کا پہلا اردو جریدہ 'المشرق'، سنہ ۱۹۰۶ء میں نکالا، اور سنہ ۱۹۲۳ء میں ماہ نامہ 'جادو' کا اجرا کیا۔ بنگلادیش اور ڈھاکہ کے تاریخی اور سماجی حقائق کی جتنی معلومات انھیں میسر تھیں۔ وہ کسی کو حاصل نہ تھیں۔ اُن کی کتاب 'ڈھاکہ پچاس برس پہلے'، اُن کی ریڈیائی تقاریر کا مجموعہ ہے جس میں انھوں نے ڈھاکہ کی روایات اور تہذیب و تمدن و معاشرت کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی ہے۔ تاریخ سے وسیع معلومات کی بنا پر ڈھاکہ یونی ورسٹی کے تحقیقی کاموں میں اُن کی رائے کو معتبر اور مستند سمجھا جاتا تھا۔

ڈھاکہ میں طبیہ کالج کی بنیاد انھوں نے ڈالی۔ اس کالج میں یونانی طب کی تعلیم اردو میڈیم سے دی جاتی تھی۔ 'انجمن اردو مشرقی بنگال' کا قیام بھی انھیں کی سعی و کوشش کا نتیجہ تھا۔ اس انجمن کی زیر نگرانی ماہانہ مشاعرے منعقد ہوا کرتے تھے۔ چوں کہ اُس وقت طباعت کا کوئی خاص انتظام نہ تھا، اس لیے اُن مشاعروں کی

---

[1] ڈھاکہ یونی ورسٹی کے کتب خانے میں اس کے منتشر صفحات کی شیرازہ بندی کر کے اسے محفوظ کیا گیا ہے۔ اس کتاب پر میرا مقالہ سہ ماہی 'دانش'، شمارہ ۳، مطبوعہ اسلام آباد میں ملاحظہ فرمائیے۔

رودادیں اور گلدستے ہاتھ سے لکھ کر اہلِ ذوق میں تقسیم کیے جاتے تھے۔ بعد میں یہی گلدستے 'دیدۂ عبرت' کے نام سے شائع ہونے لگے۔ غرض پاکستان بننے سے قبل ڈھاکہ کی تقریباً تمام اردو ادبی سرگرمیاں انھیں کی ذات سے وابستہ تھیں انھوں نے باقاعدہ شعر و شاعری نہیں کی۔ لیکن وقتاً فوقتاً کچھ اشعار کہے ہیں۔ اُن کا تخلص احسن تھا۔ ڈھاکہ کی اس عظیم شخصیت کی زندگی کا چراغ ۱۹۴۷ء میں خاموش ہوگیا۔

مذکورۂ بالا اِن شعرا، اور ادبا، کے علاوہ ڈھاکہ کی ادبی محفل میں اور بھی اہم اور نامور حضرات موجود تھے جن کے رشحاتِ قلم نے اس محفل کی رونق کو دوبالا کیا تھا۔ مگر طوالت کے پیشِ نظر اُن کے نام ہی گنوانے پر اکتفا کر رہی ہوں۔ اِن شعرا و ادبا میں مرزا احمد علی کوکب، مولوی محمد اشرف خاں اشرف، مرزا محمود شیرازی شاہ برہان الدین قادری، منشی غلام مصطفیٰ، آقا محمود علی، مولانا فدا علی خاں رامپوری، (ڈھاکہ یونیورسٹی میں شعبۂ اردو فارسی کے پہلے صدر)، حکیم واجد علی، ڈاکٹر عندلیب شاداں، مولوی عبداللہ جنوں، میر حسن مرزا احرق، ابو علی برق، منشی غلام کبریا کامل، آقا غلام علی، مرزا لطیف گستاخ، مولوی عبداللہ، مولوی عبدالرحمٰن منشی وارث علی ضیا، مرزا آغا خاں اخگر، حکیم حیدر علی حیدر، مولوی واحد علی مخمور، مولوی عبدالرحمٰن، محمد صادق، حافظ عبدالرزاق، خان بہادر مولوی محمد موسیٰ، ابو حامد عبدالباسط، سید حفیظ الدین جہانگیر نگری، مولوی تصدق حسین، حافظ عبدالمجید، شمس العلما مولانا حکیم منور علی، سید شرف الدین حسینی اور فقیر محمد مشہور رہیں۔

آخرالذکر دو شعرا ڈھاکہ کی برگزیدہ ہستیوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ سید شرف الدین حسینی کا اردو دیوان 'گلستانِ شرف' ۱۲۰ صفحات پر مشتمل ہے یہ ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا۔ وہ کلام میر انیس سے کافی متاثر تھے۔

مرزا فقیر محمد ڈھاکہ کے رئیسوں میں سے تھے۔ تصوف، تاریخ اسلام اور دینیات کے ماہرِ کامل تھے۔ ڈھاکہ میں بیسویں صدی کی تین دہائی کی تمام ادبی محفلوں کے وہ چشم دید گواہ تھے۔ اردو کی ترویج و ترقی میں اُنھوں نے نمایاں حصہ لیا۔ حکیم صاحب

کے گھر مشاعروں میں قلمی گلدستوں کی تقسیم کا سہرا اُنھیں کے سر ہے۔

نوابان ڈھاکہ کی ادبی خدمات

پچھلے صفحات میں خواجگانِ ڈھاکہ یا نوابانِ ڈھاکہ کے متعلق چند سطور عرض کی جا چکی ہیں۔ خواجگان ڈھاکہ کشمیر سے آئے تھے۔ غالباً اٹھارھویں صدی کے تیسری یا چوتھی دہائی میں اُن کے بزرگ خواجہ عبدالحکیم نے کشمیر سے رختِ سفر باندھا۔ خواجہ عبدالحکیم کے قریبی رشتے داروں میں مولوی عبداللہ اور خواجہ عبدالوہاب پہلے اشخاص تھے، جنھوں نے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) میں قدم رکھا۔ بہ قول خواجہ عبدالرحیم صبا،

"آں ہر دو بزرگان از اندوہ تسلط نجان آمدہ از وطن مالوف
کوچیدند و بعد طی مراحل و قطع مناظر بجہانگیر نگر رسیدہ رفت
اقامت افگندند و شغل تجارت کردند"۔ [1]

یہاں آکر اُنھوں نے مالی لحاظ سے کافی ترقی کی۔ ڈھاکہ اور اُس کے مضافاتی علاقوں میں اُن کی حیثیت کسی حکمران سے کم نہ تھی۔ ڈاکٹر شادانی نے اپنے ایک مضمون میں بجا طور پر فرمایا ہے۔

"نوابانِ ڈھاکہ خود مختار حکمران نہ تھے، زمیندار تھے۔ لیکن ڈھاکہ کی نجی اور شہری زندگی میں اُن کی حیثیت ہندوستان کے دوسرے والیانِ ریاست سے کسی طرح کم نہ تھی۔ نواب سر عبدالغنی (مرحوم) جن کی وفات کو تقریباً پچھتر سال کا زمانہ گزرا۔ چوبیس لاکھ کی ریاست کے مالک تھے۔ پورا خاندان خوشحال اور فارغ البال تھا۔ ہر چیز کی ارزانی اور فراوانی تھی۔ غمِ دوراں کا کسی گھر میں گزر نہ تھا۔ غمِ جاناں البتہ کہیں کہیں اور کبھی کبھی دامن گیر ہو جاتا۔ اُس وقت تک شاعری اور موسیقی دونوں کا تہذیب و شرافت کے لوازم میں شمار تھا۔ چنانچہ خاندان کے اکثر افرادِ اِن فنون سے بہرہ ور تھے اور بعض ان میں نمایاں دستگاہ رکھتے تھے۔ خاندان میں شاعروں کی تعداد خاصی تھی"۔ [2]

---

[1] تاریخ کشمیریان ڈھاکہ، غیر مطبوعہ، ص ۴، (ڈھاکہ یونی ورسٹی میں محفوظ)
[2] راگ رنگ شعر، ساقی کراچی، مشرقی پاکستان نمبر، سالنامہ ۱۹۶۳ء، ص ۳۰۹

غرض فارغ البالی کے اِس دور میں ڈھاکہ کی رنگین صحبتیں اُنھیں کے دم سے قایم تھیں۔ اُردو اُن کی مادری زبان تھی۔ اس لیے اِس خاندان نے اردو ادب کی توسیع و تبلیغ میں جو سعی بہم پہنچائی ہے۔ وہ قابلِ ستائش ہے۔ بنگلہ زبان اور بنگالی ماحول میں رہنے کے باوجود خواجگانِ ڈھاکہ نے اردو کے سرمایۂ ادب میں گراں قدر اضافہ کیا۔ خواجگانِ ڈھاکہ کے نامور شعراء وادبا حسب ذیل ہیں۔

خواجہ اسد اللہ کوکب

صاحب دیوان تھے۔ انھیں قصیدہ گوئی میں کمال حاصل تھا۔ اردو میں بھی شعر و شاعری کرتے تھے۔ آقا احمد علی اصفہانی کے استاد تھے۔ ۱۲۷۶ھ میں اُن کا انتقال ہوا۔

خواجہ حیدر جان شائقؔ

خواجہ حیدر جان شائقؔ کے والد کا نام خواجہ خلیل اللہ تھا۔ خواجگانِ ڈھاکہ میں جن دو حضرات کو مرزا غالبؔ سے براہِ راست تلمذ حاصل رہا، اُن میں خواجہ حیدر جان شائقؔ بھی ایک ہیں یہی وجہ تھی کہ مرزا غالبؔ کے ساتھ آقا احمد علی اصفہانی کا جو ادبی معرکہ ہوا، اُس میں خواجہ حیدر جان شائقؔ نے مرزا غالبؔ کا ساتھ دیا۔ بہ قول حکیم حبیب الرحمن، اُن کا ایک دیوان ۱۵۰ صفحات پر مشتمل ہے اُنھوں نے فارسی خطوط کا مجموعہ 'انشائے شائقؔ' کے نام سے لکھا۔ یہ مجموعہ غیر مطبوعہ ہے۔ نثر کے علاوہ اُن کو شعر و شاعری سے دلی لگاؤ تھا۔ شائقؔ ان کا تخلص تھا۔ اُن کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے۔

خونِ دل پیتے ہیں، غم کھاتے ہیں
دل لگانے کا مزا پاتے ہیں

تیرے دھوکے سے چمن میں اکثر
سرو کو جاکے لپٹ جاتے ہیں

اُن کے کلام سے متاثر ہو کر مرزا غالبؔ نے انھیں 'طوطیِ بنگالہ' [1] کا خطاب دیا تھا

خواجہ عبدالرحیم صبا

عبدالغفور نساخ اپنے تذکرہ 'سخن الشعراء' میں اُن کے متعلق رقم طراز ہیں۔

"وہ خاندانِ خواجگان میں بہترین ناثر و ناظم تھے۔ اُن کا بیشتر سرمایہ فارسی میں ہے، لیکن اردو میں بھی شعر کہتے ہیں اور استادانہ قابلیت دکھاتے تھے۔ آقا احمد علی احمد اصفہانی جیسا محقق بھی اُن کی صحبتوں سے فیضیاب ہوا۔ انھیں کے دم سے 'احسن منزل' میں شعر و شاعری کا چرچا ہوا۔" [2]

یہ حقیقت ہے کہ خواجگانِ ڈھاکہ میں اُن کا نام ادبی خدمات کے سلسلے میں ہمیشہ سرفہرست رہے گا۔ اُس زمانے کی روش سے ہٹ کر انھوں نے غزلوں کے بجائے نظموں میں طبع آزمائی کی۔ اُن کی نظموں کو ایک لحاظ سے جدید اردو شاعری کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ یہ نظمیں خواجگانِ ڈھاکہ کی تقریبات کی جیتی جاگتی تصویریں تھیں: 'ہولی'، 'دیوالی' اور 'شب برات' پر نظمیں لکھ کر انھوں نے منظر کشی کی بہترین مثال پیش کی ہے، لیکن ساتھ ساتھ غزل پر بھی اُن کے قلم کی روانی برابر جاری رہی۔

شعر گوئی سے قطع نظر وہ اعلا پایے کے نثار تھے۔ اُنھوں نے 'تاریخ کشمیریان ڈھاکہ' لکھی۔ اِس میں اُنھوں نے اپنے موروثی آبا و اجداد کے حالات سے لے کر خود اپنے زمانے تک کا حالات درج کیے۔ خواجگانِ ڈھاکہ کے متعلق یہ اہم ترین تاریخی و ادبی ماخذ ہے۔ یہ غیر مطبوعہ کتاب ڈھاکہ یونی ورسٹی میں موجود ہے۔ غالباً دنیا میں اِس کتاب کا یہی واحد مخطوطہ ہے۔ اور فارسی انشاء پردازی کا یہ اعلا نمونہ ہے۔

---

[1] خواجہ احسن اللہ شاہین، 'تواریخ خاندانِ کشمیریہ' غیر مطبوعہ ص ۱۹

[2] بہ حوالہ 'مشرقی بنگال میں اردو' ص ۳۸

اردو میں ان کی ایک نامکمل تصنیف "داستانِ صبا" ہے۔ اس کتاب میں شہزادہ جان جہان اور دلکشا کی شہزادی کی محبت بھری داستان کو مقفّٰی و مسجّع تحریر میں بیان کیا ہے۔[1] مومن، جرأت اور غالب کے اشعار سے داستان کو پرلطف بنایا ہے یہ غیر مطبوعہ نامکمل کتاب ڈھاکہ یونیورسٹی میں موجود ہے۔ فارسی کی بہ نسبت اُن کا اُردو کلام کم ہے، مگر جو ہے وہ بلند پایہ کا ہے۔ چند اشعار سنیے۔

جائیے آپ اس گلی میں صبا
ہم تمہیں سے سلام کرتے ہیں

واں ہے عذرِ لغزشِ مستانہ آنے میں
اور یہاں لبریز اپنی عمر کے پیمانے میں

خواجہ عبدالغفّار اختر

خواجہ عبدالغفّار اختر ڈھاکہ کے دوسرے شاعر ہیں، جنہیں مرزا غالب سے والہانہ عقیدت تھی۔ اُنھوں نے بذریعۂ خطوط مرزا غالب کے سامنے زانوے تلمّذ تہہ کیا تھا۔ اردو، فارسی اور ریختہ تینوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ "تواریخ ڈھاکہ" میں ان کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے۔

"خواجہ عبدالغفّار ولد خواجہ عبدالغفور، ڈھاکہ کے رکنِ اعظم میں سے تھے۔ خلدِ آشیاں نواب سر عبدالغنی مرحوم کے برادران میں سے تھے۔ آپ فارسی اور اردو میں کلام فرماتے تھے۔ آپ کا تخلص فارسی میں وفا اور ریختی میں نزاکت اور اردو میں اختر تھا۔ آپ کا بہت سا کلام دریا برد اور چوری ہو گیا۔ بعد اس کے آپ نے اپنا ایک کلیات بہ فرمائش نواب سر احسن اللہ شاہین مرحوم مرتب کیا۔ جس کی ایک نقل ہمارے

---

[1] داستانِ صبا، خواجہ عبدالرحیم صبا، غیر مطبوعہ (ڈھاکہ یونیورسٹی میں محفوظ)

معوز جناب خواجہ محمد افضل صاحب کے پاس موجود ہے۔ آپ کا فارسی کلام نہایت فصیح و بلیغ اور اسیر کے طرز پر ہے اور اُردو میں آپ نے میر تقی مرحوم کا طریقہ اختیار کیا۔ آپ کو پیری میں نعت گوئی کی طرف رغبت ہوئی اور بہت نعتیہ کلام مقبول ہے۔"[1]

غزل میں اُن کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے۔

شکوہ بزمِ غیر میں جانے کا کیجیے تو وہ شوخ
ہنس کے کہتا ہے کہ واں میری بلا تھی میں نہ تھا

جی میں ہے کیجیے بوسۂ مے کش منہ چوم کر
اے صنم یہ نشۂ مے کی خطا تھی میں نہ تھا[2]

خواجہ احسن اللہ شاہین

خواجہ احسن اللہ شاہین ۱۲۶۴ھ / ۱۸۴۵ء میں ڈھاکہ میں پیدا ہوئے۔ انگریزی تعلیم کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے عربی، فارسی اور اردو میں بھی اچھی استعداد حاصل کی تھی۔ خواجگانِ ڈھاکہ کی برگزیدہ شخصیتوں میں اُن کا نام درخشندہ ستارے کی طرح آج بھی آب و تاب کے ساتھ چمک رہا ہے۔ "احسن منزل" کی تمام ادبی محفلیں اُنھیں کی مرہونِ منت تھیں۔ وہ ایک ایسا محور تھے جن کے گرد ڈھاکہ کی ادبی سرگرمیاں گردش کرتی تھیں۔ اپنے والد نواب عبدالغنی کی طرح انہوں نے بھی بڑا نام حاصل کیا۔ بنگلا دیش کی سماجی، معاشی، تہذیبی اور تمدنی زندگی کو سنوارنے میں اُن کا بڑا ہاتھ رہا۔ اُن کی شان و شوکت اور جاہ و جلال والیانِ ریاست کی یاد دلاتا ہے۔ اُن کی غزلوں، گیتوں، ٹھمریوں اور نظموں کا مجموعہ "کلیاتِ شاہین" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ لیکن اُن کی شاہکار کتاب

---

[1] منشی رحمان علی طیش، "تواریخِ ڈھاکہ" مطبوعہ آرہ، ۱۹۱۰ء
[2] مشرقی بنگال میں اردو، ص ۵۳

• تواریخ خاندانِ کشمیریہ، ہے یہ کتاب عبدالرحیم صبا کی کتاب 'تاریخ کشمیریانِ ڈھاکہ' سے ماخوذ ہے اور بڑی حد تک اُس کا ترجمہ ہے۔ اِس غیر مطبوعہ کتاب میں خواجگانِ ڈھاکہ کی مفصل تاریخ ہے، لیکن کہیں کہیں شاہینؔ نے صبا کے کچھ بیانات سے انحراف کیا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر حبیب اللہ

•"The work gives a great deal of geneological details of the family obviciously based on a similiar work written in Persian by another member of the family, Khan Abdul Rahman, Saba".

اُن کے کلیات سے چند اشعار پیش کیے جا رہے ہیں۔

دلا خوش ہو کہ فصلِ گل گلستاں میں پھر آئی ہے
نویدِ عیش و عشرت پھر صبا گلشن میں آئی ہے

کھلے ہیں پھول بوقلموں ہیں نہریں ہر طرف جاری
بےِ عشرت پلا ساقی گھٹا بھی سر پہ آئی ہے

جزاک اللہ شاہینؔ کو تیرا دم غنیمت ہے
عجب لذت تیری باتوں سے میرے دل نے پائی ہے[2]

---

[1] خدا بخش لائبریری کے عالمی سیمینار 'اردو مخطوطات' پر راقم الحروف نے اِس کتاب پر مقالہ پڑھا تھا (فروری ۱۹۸۶ء) ماہنامہ سب رس حیدر آباد، بابت اکتوبر ۱۹۸۷ء کے شمارے میں یہ مقالہ شائع ہوا۔

[2] کلیات شاہین، ص ۱۹

خواجہ عتیق اللہ شیدا

خواجگانِ ڈھاکہ کی ایک اور ادب نواز شخصیت خواجہ عتیق اللہ شیدا تھے۔ اُردو زبان و ادب سے اُنھیں گہری وابستگی تھی۔ اِس زبان میں اُن کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ وہ صرف شاعر ہی نہیں تھے بلکہ اُردو کے اچھے نثر نگاروں میں اُن کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ ڈھاکہ میں اردو ناول نگاری کی ترقی اُنھیں کے ہاتھوں سے ہوئی۔ انھوں نے اردو میں تین ناول لکھے۔ 'افسانۂ عبرت خیز' جو ایک جاسوسی ناول ہے۔ 'دیہی چودھرائن' اور 'خدا کی شان'۔

'افسانۂ عبرت خیز' دو شریف صورت بدمعاشوں کا قصہ ہے۔ اِس کی ضخامت ۸۰ صفحات اور سنِ تالیف ۱۹۰۷ء ہے۔ 'خدا کی شان' اُن کا مطبوعہ ناول ہے بہ قول اقبال عظیم۔

"شیدا کی ایک بیاض بھی ہے۔ اِس بیاض میں گیت، ٹھمریاں کہروے، خیال، بھیروی، دیس دلار، کافی، للت، کالنگڑا، ملتانی، پیلو، بہاگ، شہانہ، رام کلی غرض کوئی راگ یا راگنی علم موسیقی کی ایسی نہیں جس میں طبع زاد اشعار، رباعیاں بند، قطعے اور نظمیں موجود نہ ہوں اور وہ بھی اِس اہتمام سے کہ تال کے اشارے بھی ساتھ دیئے گئے ہیں اِس بیاض میں راگ راگنیوں کے علاوہ ۱۰ غزلیں بھی ہیں۔" [۱]

اُن کی غزل کے چند اشعار بطور ملاحظہ پیش ہیں:۔

ظلم و بیداد و جفا، جور و ستم کرتے ہیں
اور بھی کچھ کریں جو کرتے ہیں کم کرتے ہیں

عمر گزاری عشقِ بتاں میں، اب بیٹھے کیا رونے ہو
فکر کرو کچھ آخر کی بھی، عمر کو یوں ہی تمام کیا

---

[۱] مشرقی بنگال میں اردو، ص ۹۱

شیدا نے اپنے بیٹے خواجہ محمد معظم کے لیے ایک رسالہ بیت بخشی ۱۹۰۶ء میں تالیف کیا تھا۔ جو تیرہ صفحات پر مشتمل تھا۔ شیدا کی وفات ۲۶ دسمبر ۱۹۲۴ء میں ہوئی۔

خواجہ محمد افضل افضل

خواجہ افضل ڈھاکہ میں ۱۸۶۵ء میں پیدا ہوئے۔ انھیں علم عروض پر کافی عبور حاصل تھا اور تاریخ گوئی کا ملکہ ودیعت الٰہی سے تھا۔ کہا جاتا ہے کہ خواجہ افضل نے داغ دہلوی کے انتقال کی اکہتر تاریخیں نکالی تھیں۔ اور نواب سر احسن اللہ شاہین کی رحلت پر بیاسی تاریخی قطعات نظم کیے تھے۔[1] اُن کا شمار ڈھاکہ کے ممتاز شعراء میں ہوتا ہے۔ اُن کے کلام اردو کا نمونہ پیش ہے۔

نہ عالم میں امید اُس سے کسی کو
نہ دنیا میں وہ بے وفا ہے کسی کا

مرا خوں بہا کے ہنسے کھول کر بھی
لگے کہنے یہ خوں بہا ہے کسی کا

اشک کی مے سے چھلکتا ہے مری چشم کا جام
جب سے دوچار ہوئی ہے بت سرشار سے آنکھ

خواجگانِ ڈھاکہ کے مذکورہ بالا علم پرور ہستیوں کے علاوہ اور بھی کئی اموراشخاص ڈھاکہ کی ادبی دنیا میں اپنی امٹ نشانیاں چھوڑ گئے ہیں، خواجہ محمد اشرف الدین نے رینالڈس کے مشہور ناول مڈلشن کا اردو ترجمہ 'خوبیِ قسمت' کے نام سے کیا۔

نواب سید معظم خلف خواجہ عتیق اللہ شیدا کو اُن کی کارکردگی کے صلے میں خان بہادر کا خطاب دیا گیا۔ حکیم حبیب الرحمٰن کے ماہانہ رسالے "جادو" کے شائع ہونے میں اُن کا بڑا ہاتھ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اِس ماہنامے کا اداریہ اُنھیں کے زورِ قلم

---

[1] مشرقی بنگال میں اُردو، ص ۹۴

کا نتیجہ ہوتا تھا۔ "تحفۃ الطالبین" اُن کی یادگار کتاب ہے۔

خواجہ عبدالرحیم لنگ کو مکرنیوں، معموں اور پہیلیوں کا بڑا شوق تھا۔ اُنھوں نے "پہیلی نامہ" نامی کتاب لکھی۔ یہ غیر مطبوعہ ہے۔ اِس میں تقریباً اُنھوں نے ایک ہزار پہیلیاں جمع کی ہیں۔ کچھ پہیلیاں طبع زاد بھی ہیں۔

خواجہ نوراللہ جہانگیری نے مچھلی کے شکار کے طریقے کو اپنی کتاب "مچھلی نامہ" میں بیان کیا۔ یہ کتاب سر احسن اللہ شاہین کے نام سے معنون ہے۔ ڈھاکہ یونی ورسٹی میں اِس کا قلمی نسخہ موجود ہے۔ غالباً مچھلی کے شکار پر یہ پہلا مفید رسالہ ہے۔

خواجہ محمد اعظم (پیدائش ۱۲ ستمبر ۱۸۹۱ء) خواجہ عتیق اللہ شیدا کے دوسرے بیٹے ہیں۔ دیگر نوابانِ ڈھاکہ کی طرح یہ بھی فارسی، اردو، بنگلہ زبان و ادب کے ماہر تھے۔ اُنھوں نے مشہور بنگالی مصنف سرت چند کے ناول "بڑی بہو" کا اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ کتاب ۱۹۲۰ء میں شائع ہوئی۔ ان کا دوسرا کارنامہ "اسلامی پنچایت" ہے۔ اِس کتاب کی مقبولیت سے اِس کا انگریزی ترجمہ بھی شائع ہوا۔ خواجہ محمد اعظم ایک باکمال شاعر، بہترین نثار اور بلند پایہ مترجم بھی تھے۔

خواجہ ممتاز بخت نے زندگی کا طویل حصّہ کراچی میں گزارا۔ لیکن اُن کے ذوقِ شعری کا تمام تر سرمایہ ڈھاکہ کے ماحول کی پیداوار ہے۔ چوں کہ وہ دُرویشانہ زندگی کو پسند کرتے تھے، اِس لیے اُن کی زندگی ایک اسرار بن کر رہ گئی تھی۔ وہ تصوّف کی دنیا میں کھوئے رہتے تھے۔ اُن کی بیاض میں اردو کے لاتعداد اشعار اُن کی علمیت اور شاعرانہ ذوق کی عکاسی کرتے ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک خواجگانِ ڈھاکہ کی جن اہم ہستیوں کا ذکر آچکا ہے، اُس کی آخری کڑی خواجہ محمد اسماعیل ذبیح ہیں۔ ۱۸۸۱ء میں ڈھاکہ میں پیدا ہوئے۔ اُن کے خسر نواب احسن اللہ تھے۔ اُنھوں نے کئی ممالک کی سیر کی۔ بیسویں صدی کے اوائل میں ڈھاکہ میں اردو کو زندہ رکھنے میں حکیم حبیب الرحمٰن کے ساتھ خواجہ محمد اسماعیل کا نام فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انجمن اردو مشرقی بنگال کے معتمدِ اعلیٰ تھے۔ اُن کے بے لوث خلوص و خدمات سے اردو محفل میں ایک

رونق برپا تھی۔ انھوں نے اُردو میں سو کے قریب غزلیں لکھیں اور یہی اُن کا سرمایۂ حیات تھا۔

۱۹۲۸ء میں جس وقت ڈاکٹر شادانی ڈھاکہ پہنچے، اُس وقت یہاں خواجہ محمد اسمٰعیل، حکیم حبیب الرحمٰن، مرزا فقیر محمد اور مرزا بید ار بخت نے اُردو زبان وادب کی ایک ایسی محفل جمع رکھی تھی جو شمالی ہند کی ادبی محفلوں سے قطعاً مختلف نہ تھی اسی لیے ڈاکٹر شادانی کو شمالی ہند سے اِس دُور افتادہ مقام میں اجنبیت بالکل نظر نہ آئی۔ چنانچہ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

"ڈھاکہ پہنچنے کے بعد میری حیرت کی انتہا ہی نہ رہی۔
جب میں نے دیکھا کہ شہر میں لوگ عام طور پر اردو
سمجھتے اور بولتے ہیں۔ اعلیٰ اور متوسط طبقے کے مسلمان
وہی شمالی ہند کے تمدن کا نمونہ تھے۔۔۔ غرض ڈھاکہ
پہنچنے کے بعد مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے دلی کے آس پاس
کا علاقہ یا یوپی کا کوئی ٹکڑا وہاں سے اُٹھا کر ہزار میل
کے فاصلے پر یہاں مشرقی بنگال میں لا کر رکھ دیا گیا ہے"[1]

ڈھاکہ کی مردم خیز زمین میں دانشوروں، سخنوروں، ادیبوں، شاعروں اور عالموں کے اس جمگھٹے میں ڈاکٹر عندلیب[2] شادانی کی آمد نے اردو اور فارسی ادب میں ایک نئی جان اور ترنگ پیدا کر دی اور یہاں کی ادبی محفلیں اُن کی ترنم آواز سے گونج اُٹھیں۔

شعبۂ اردو اور فارسی۔ ڈھاکہ یونی ورسٹی ڈھاکہ

---

[1] ڈھاکہ، ماہ نامہ ادب لطیف لاہور، دسمبر ۱۹۵۵ء، ص ۱۳۴

[2] ڈاکٹر عندلیب شادانی پر میرا تحقیقی مقالہ زیر کتابت ہے۔ چنانچہ ۱۹۳۰ء تک ڈھاکہ میں اردو ادب کا یہ مختصر جائزہ ہے۔ اس لیے ان کے متعلق اس مقالہ میں گنجائش نہیں رکھی۔

میر حسن کی غزلیں

پروفیسر مظفر حنفی

جس طرح اردو میں میر تقی میرؔ مسلمہ طور پر غزل کے عظیم فنکار ہیں، سوداؔ بہترین قصیدہ نگار ہیں اور میر انیسؔ سب سے بڑے مرثیہ گو ہیں اسی طرح میر حسنؔ کی مثنوی "سحرالبیان" اردو کی سب سے اچھی اور مقبول ترین مثنوی تسلیم کی جاتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ یہ وہی میر حسنؔ ہیں جن کے پوتے میر انیسؔ نے ان کی پشت میں ہونے پر اپنے ایک مرثیے میں اظہار فخر کیا ہے ——

پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

اور —— نام بڑھتا گیا جب ایک کے بعد ایک ہوا

اردو تنقید میں اپنے تخلیق کاروں کو بہ لحاظ تخصیص، باریک بینی کے ساتھ ٹکڑوں میں بانٹ کر دیکھنے کی روش اتنی عام ہو گئی ہے کہ اکثر سوداؔ کے بھاری بھرکم قصیدوں میں ان کی اچھی خاصی غزل، حالیؔ کی مصلحانہ تنقید کے پیچھے ان کی خالص جمالیاتی شاعری، اکبر الہ آبادی کی مزاحیہ تخلیقات کے نیچے ان کی سنجیدہ نگارشات اور رشاد عارفی کی تیکھی طنز نگاری کی آڑ میں ان کی عشقیہ غزلیں نیز رومانی و منظریہ نظمیں دب کر رہ گئیں اور ان جیسے بیشتر لوگوں کی، جو پہلودار ادبی شخصیت رکھتے تھے، مجموعی حیثیتوں کا کماحقہٗ اعتراف نہیں کیا گیا۔ اس زاویے سے دیکھا جاتے تو میر حسنؔ کے ساتھ سب سے زیادہ بے انصافی ہوئی۔ کوئی شبہ نہیں کہ اگر اردو کے سب سے بڑے مثنوی نگار کا نام دریافت کیا جاتے تو اردو ادب کا کوئی معمولی طالب علم بھی فی الفور میر حسن کا نام لے گا لیکن اگر بحیثیت مجموعی اردو کے پچیس اوسط قامت

کے شعرا کی فہرست تیار کرنے کو کہا جاتے تو اس میں قائم، انشا، ذوق، امیر مینائی اور دوسرے بہت سے غزل گو تو شامل ہوں گے لیکن میر حسن کا دور دور تک نام و نشان نہ ہوگا۔ اگر میر حسن کی کم و بیش پانچ سو غزلیات پر ابتدا سے ہی خاطر خواہ توجہ صرف کی گئی ہوتی تو میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ آج انہیں بھی اردو کے اہم شاعروں کی صف میں شمار کیا جاتا۔

عام خیال یہ ہے کہ لکھنؤ اسکول کے بانی شیخ امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش ہیں لیکن کوئی بھی ادبی دبستان محض ایک دو افراد کی کاوشوں سے وجود میں نہیں آجاتا۔ اس کی تشکیل اور تعمیر میں پوری پوری نسلوں کا اجتماعی ہاتھ ہوتا ہے۔ بلاشبہ دبستانِ لکھنؤ کی انفرادیت کو اجاگر کرنے اور اسے ادبی استحکام عطا کرنے میں ناسخ و آتش اور اُن کے تلامذہ نے اہم کردار ادا کیا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس اسکول کے بنیاد کاروں میں ان دہلوی شعرا کی بڑی تعداد کے نام بھی ہیں جو دستبردِ زمانہ کا شکار ہو کر نوابین اودھ کے سایۂ عاطفت میں لکھنؤ آگئے تھے اور جن میں سن رسیدہ میر غلام حسین ضاحکؔ نیز ان کے صاحبزادے میر حسن بھی شامل تھے۔

ان کے جدِ اعلا، میر امامی موسوی، ہرات کے باشندے تھے اور شاہجہاں کے دور میں ہجرت کر کے دہلی آگئے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ بزرگ بھی کبھی کبھار شعر کہہ لیتے تھے لیکن اس خاندان میں صحیح معنوں میں شعر گوئی کا باقاعدہ آغاز میر غلام حسین ضاحکؔ سے ہوا۔ میر ضاحکؔ کے حالات زندگی کی بابت اردو کے محققین نے زیادہ تفصیل سے کام نہیں لیا البتہ اتنا پتہ چلتا ہے کہ ضاحکؔ سے قبل اس خاندان کی تین پشتیں دہلی میں گزر چکی تھیں اور ضاحکؔ کے والد میر عزیز اللہ ابن میر برآت اللہ ایک عالم و فاضل آدمی تھے۔ ڈاکٹر فضل الحق کی تحقیق کے مطابق میر

ضاحک کی پیدائش ۱۱۲۱ھ یا ۱۱۲۲ھ میں ہوئی اور ۱۱۹۲ھ میں انتقال ہوا۔ میر ضاحک ایک بذلہ سنج، شگفتہ مزاج، قناعت پسند اور ہزل دوست آدمی تھے۔ ہر چند عالم و فاضل نہ تھے لیکن عربی میں دخل اور فارسی پہ دستگاہ رکھتے تھے۔ محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" میں لکھا ہے کہ میر ضاحک کی وضع اور لباس قدماتے دہلی کے مطابق تھا۔ ان کے سر پر عموماً سبز عمامہ ہوتا تھا، بڑے گھیر کا پاجامہ یا جُبّہ جس کا رنگ بھی اکثر سبز ہی ہوتا، گلے میں خاکِ پاک کا کنٹھا، داہنے ہاتھ میں ایک چوڑی، جس پر کچھ دعائیں کندہ تھیں، انگلیوں میں متعدد انگوٹھیاں پہنتے تھے۔ حناآلودہ ریش جو زیادہ لمبی نہ تھی۔ بعض اوقات ہاتھوں میں بھی مہندی ملتے تھے۔ قدمیانہ اور رنگ گورا تھا۔ مختلف تذکروں میں آیا ہے کہ وہ نواب سالار جنگ اور نوازش علی خان کے درباروں سے کچھ دن وابستہ رہے لیکن پھر ترکِ روزگار کیا اور درویشی اختیار کرلی لیکن تاحال ان امور پر سیر حاصل تحقیق نہیں کی گئی کہ حتمی طور پر کچھ کہا جاسکے۔

میر غلام حسین ضاحک، جیسا کہ ان کے تخلص سے واضح ہے بنیادی طور پر ہجو نگار اور ہزل گو تھے لیکن ان کے کلام میں کچھ سنجیدہ غزلیں بھی پائی جاتی ہیں جن کا مطالعہ اس نتیجے پر پہنچاتا ہے کہ اگر وہ اس طرف یکسوئی اور متانت کے ساتھ متوجہ ہوتے تو اچھے غزل گو ثابت ہو سکتے تھے۔ نمونے کے طور پر ان کی غزلوں سے چند سنجیدہ اشعار پیشِ خدمت ہیں:۔

اس آن تھے آنسو جس آن کہ جی ڈوبا
تب جان سے ہم اُٹھے جب دیدۂ نم اُٹھے

کیا دیجئے اصلاح خدائی کو، ولیکن
کافی تھا ترا حُسن اگر ماہ نہ ہوتا

جب سے اس طفلِ پری وش نے پرائیں آنکھیں
بس میرا چل نہ سکا روکے سجائیں آنکھیں

کچھ تذکرہ نگاروں نے ضاحک کے ایک آدھ قصیدے، شہر آشوب، چند رباعیوں اور کچھ نثر پاروں کا بھی ذکر کیا ہے لیکن وہ اصلاً ہزل گو کی حیثیت سے ہی پہچانے جاتے ہیں۔ فطرت نے انہیں طبع رسا اور قدرتِ کلام سے نوازا تھا جسے موصوف نے ہجو و ہزل گوئی میں صرف کیا۔ پہلے کچھ غیر ادبی اشخاص کی ہجویں کہیں اور پھر حالات نے انہیں مرزا محمد رفیع سودا جیسے عظیم المرتبت شاعر اور تیکھے ہجو نگار کا مدمقابل بنا دیا۔ میر ضاحک نے مولوی ساجد کو نشانۂ ہجو بنایا تھا اور سودا کو ان کی یہ حرکت ناگوار محسوس ہوئی چنانچہ مولوی ساجد کی طرف سے ضاحک کے مقابلے پر انھوں نے میدان سنبھال لیا بعدازاں دونوں بزرگوں میں جس سطح پر آکر ہجو یہ معرکہ آرائی ہوئی تہذیب اس کی تفصیل میں جانے سے شرماتی ہے۔

میر حسن، جن کا اصل نام غلام میر حسن تھا، وہ میر ضاحک کے اکلوتے بیٹے تھے۔ ان کی والدہ کا نام حمیدہ بی بی تھا۔ میر حسن کی تاریخ پیدائش کے سلسلے میں محققین میں خاصا اختلاف ہے ہمارے لیے اتنا جان لینا کافی ہے کہ کثرت رائے کے مطابق میر حسن پرانی دہلی کے محلہ سید واڑے میں ۱۱۴۲ھ (مطابق ۱۷۲۹ء) میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد میر ضاحک کے زیر سایہ حاصل کی لیکن نامساعد حالات کی بنا پر وہ میر ضاحک ہی کی طرح باقاعدہ تعلیم سے محروم رہ گئے پھر بھی عربی و فارسی میں واجبی دخل تھا۔ میانہ قد۔ خوش اندام آدمی تھے، رنگ گورا تھا۔ کپڑے نک سک سے درست اور عمدہ تراش کے پہنتے تھے، جامہ زیب تھے۔ بانکی ٹوپی، تن زیب کا کرتا زیب تن کرتے تھے، چپٹی ہوئی آستینیں، کمر سے پٹکا بندھا ہوا۔ خندہ جبیں، شگفتہ مزاج، ظریف الطبع تھے۔ تقریر دل کش اور طرز ادا صاف و سادہ تھی۔

تاریخ ہندوستان میں اور دہلی والوں کے لیے یہ عجیب پُر آشوب زمانہ تھا جس میں شومیٔ قسمت سے میر حسن نے آنکھیں کھولیں اور اپنی زندگی کا ابتدائی حصہ بسر کیا۔ سیاسی انتشار اور مالی پریشانیوں کا دہلی میں دور دورہ تھا شرفاء

بطورِ خاص افلاس زدگی کا شکار تھے۔ ہندوستان، بالخصوص دہلی کے عوام کا غیرت اور خودداری کے ساتھ زندگی بسر کرنا دوبھر ہو رہا تھا۔ دارالسلطنت میں درباری امرا۔ اور منصب داروں میں سازشیں شباب پر تھیں اور ان کے باہمی اختلافات و خود غرضیوں نے خانہ جنگیوں اور باغیانہ شورشوں کو ہوا دے رکھی تھی۔ اس اندرونی خلفشار کے ساتھ بیرونی یلغاروں نے خاص و عام کی زندگیوں کو ضیق کر رکھا تھا۔ ۱۱۴۳ھ میں باجی راؤ نے مرہٹوں کے ساتھ دہلی پر یورش کی اور چوتھ کا مطالبہ کیا۔ والیِ سلطنت محمد شاہ نے صمصام الدّولہ (امیرالامرا۔) اور قمرالدین خاں (اعتمادالدولہ) کو لشکر لے کر مقابلہ کے لیے بھیجا لیکن یہ دونوں عیش و عشرت کے متوالے میدانِ جنگ میں کیا دادِ شجاعت دیتے۔ صلح کی گفت و شنید شروع ہوئی البتہ برہان الملک کی غیرت نے جوش مارا اور ۱۱۴۹ھ میں موصوف نے ملہار راؤ کو شکست فاش دی اور باجی راؤ کی سرکوبی کے لیے روانہ ہوئے۔ جب قومیں انحطاط سے دوچار ہوتی ہیں تو ایسے دلیروں اور محبانِ وطن کے راستے میں ہر قدم پر مشکلوں کے پہاڑ کھڑے کر دیتے جاتے ہیں چنانچہ برہان الملک کی شجاعت اور کامیابی نے دربارِ دہلی میں ان کے لیے دشمنوں اور حاسدوں کی فوج کھڑی کر دی اور درباری مفسدہ پردازوں کی ریشہ دوانیوں نے انہیں آگے بڑھنے کی اجازت نہ دی۔ اس سراسر نازیبا مداخلت نے برہان الملک کو مرکزی حکومت سے بیزار کر دیا۔ ادھر دہلی کا شاہی خزانہ خالی ہو رہا تھا، ایسے میں انہیں یہی مناسب نظر آیا کہ مرہٹوں سے معاہدہ کر کے اودھ کی حفاظت کا بندوبست کر لیں۔

مغل بادشاہ محمد شاہ نے مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی شورش کا سامنا کرنے کے لیے نواب غضنفر جنگ اور قمرالدین خاں کو مقرر کیا اور ان کے ساتھ جو بڑا لشکر گیا اس کی عدم موجودگی میں راجدھانی کی حفاظت کے لیے فوج نہیں رہ گئی چنانچہ موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مرہٹوں نے خود دہلی پر چڑھائی کر دی اور معمولی سے مقابلے کے بعد ان کی فتح ہو گئی۔ بحالت مجبوری بادشاہ کو چوتھ ادا کرنے پر آمادگی ظاہر کرنی پڑی لیکن دہلی کی اس تباہی و بربادی کے باوجود والیِ سلطنت اور اس کے

درباریوں کی آنکھیں نہ کھلیں اور وہ بدستور رنگ رلیوں میں مصروف ہو گئے
ریشہ دوانیاں اور بڑھ گئیں، سازشوں میں اضافہ ہو گیا۔

ظاہر ہے ان حالات میں دہلی والے معاشی بدحالی، افلاس زدگی اور انتشار و بدامنی کا سامنا کرنے پر مجبور تھے۔ عوام میں بے حوصلگی اور مایوسی عام تھی۔ اس دورِ ابتلا میں میر ضاحک کی قلندری اور درویش صفتی نے زور مارا اور انھوں نے ترکِ روزگار کر کے خاندان کی کفالت کا بار اپنے کمسن بیٹے میر حسن کے کاندھوں پر ڈال دیا۔

۱۱۵۶ھ میں عمدۃ الملک نے شاہ دہلی کو مشورہ دے کر نواب صفدر جنگ کو اودھ سے دہلی طلب کر لیا اور انھیں توپ خانے کا افسر مقرر کر دیا گیا۔ ۱۱۶۱ھ میں محمد شاہ کے انتقال کے بعد صفدر جنگ اور ان کے حمایتوں نے عنانِ حکومت احمد شاہ کے سپرد کی اور احمد شاہ نے صفدر جنگ کو وزیر مملکت متعین کیا لیکن ۱۱۶۳ھ میں صفدر جنگ کو لڑائی میں پٹھانوں کے ہاتھ زک اٹھانی پڑی تو احمد شاہ اُن سے بدظن ہو گیا۔ کسی طرح صلح صفائی ہوئی لیکن چند برسوں کے اندر ہی کدورت پھر بڑھ گئی اور نوبت بہ اینجا رسید کہ ۱۱۶۶ھ میں بادشاہ اور وزیر کے درمیان جنگ چھڑ گئی اور تقریباً چھ مہینے تک دہلی خود اپنے حکمرانوں کے ہاتھوں شکست و ریخت اور تاخت و تاراج سے دوچار رہی۔ آخر ۱۱۶۷ھ میں شاہ و فرزیں میں مصالحت ہوئی اور صفدر جنگ دہلی چھوڑ کر اودھ چلے گئے جہاں کچھ مدت کے بعد ان کا انتقال ہو گیا۔

۱۱۷۰ھ میں احمد شاہ ابدالی نے دہلی پر پہلا حملہ کیا اور اسے جی بھر کے لوٹا۔ دہلی والے ابھی گزشتہ آفتوں کے زخموں سے کراہ ہی رہے تھے کہ ۱۱۷۳ھ میں ابدالی نے دہلی کو دوبارہ نوچا کھسوٹا اور حالات اتنے دگرگوں ہو گئے کہ شرفا کے لیے دہلی میں آبرو کے ساتھ زندگی بسر کرنا دشوار ہو گیا۔ مختلف علوم و فنون سے تعلق رکھنے والے لوگ، جن میں اہلِ علم و ادب بھی شامل تھے، اس پرآشوب زمانے میں دہلی کی سکونت ترک کر کے ملک کے مختلف علاقوں کی

طرف نکل گئے لیکن ان کی اکثریت نے ادھر کا رُخ کیا جہاں نسبتاً سکون اور خوش حالی تھی۔ شاعروں میں سب سے پہلے سراج الدین علی خاں آرزو نے دہلی سے لکھنؤ کو ہجرت کی۔ ان کے دو ایک برس بعد ہجرت کرنیوالے شعرا میں میر حسن کا نام سرفہرست آتا ہے۔

دہلی کو خیرباد کہہ کر میر حسن اپنے اہل خاندان کے ساتھ ڈیگ پہنچے اور وہاں چھ مہینے رہ کر مکن پور ہوتے ہوتے لکھنؤ آتے لیکن یہ شہر انہیں پسند نہیں آیا۔ مثنوی "گلزار ارم" میں رقم طراز ہیں۔

زبس یہ ملک ہے پتھر پہ بستا
کہیں اونچا کہیں نیچا ہے رستا
کسی کا آسماں پہ گھر ہوا میں
کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں
ہر اک کوچہ یہاں تک تنگ تر ہے
ہوا کا بھی یہاں مشکل گزر ہے
سیہ گل سے گلی یوں تر رہے ہے
بغل جس طرح حبشی کی بہے ہے
بھلا اس طرح سے آرام کد ہو
رہے یاں وہ جو کوئی لاولد ہو

اس وقت میر حسن کوئی پینتس ۳۵ برس کے ہوں گے۔ لکھنؤ کو ناپسند کر کے موصوف فیض آباد پہنچے اور نواب سالار جنگ کی خدمت میں قصیدہ پیش کیا جو پسند خاطر ہوا اور میر حسن کا وظیفہ مقرر کر دیا گیا۔ سالار جنگ کی وفات کے بعد وہ ان کے بیٹے نوازش علی خاں کی سرکار سے وابستہ رہے۔ اس زمانے میں انہوں نے مثنوی "گلزار ارم" کا آغاز کیا جو بیشتر دہلی سے فیض آباد تک کے حالات سفر پر مشتمل ہے۔ اس مثنوی میں فیض آباد سے متعلق میر حسن کے تاثرات کچھ اس قسم کے ہیں۔

جونہیں داخل ہوا میں اس نگر میں
کھلا جنت کا دروازہ نظر میں
عجب معمورہ آباد پایا
مثالِ گُل ہو اک دل شاد پایا
دو رستہ اہل حرفہ اور دوکاندار
لڑی موتی کی سے ہو جیسے نمودار
بنایا ہے کسی استاد کا وہ
نمونہ ہے جہان آباد کا وہ

فیض آباد ہی میں انہیں محلات کی بے حجابانہ آمد و رفت کے دوران کسی خاتون سے عشق ہو گیا۔ نشان خاطر رہے کہ یہ میر حسن کا دوسرا معاشقہ تھا کیونکہ دہلی میں پہلی محبوبہ کی مفارقت کا ماتم انھوں نے اکثر مقامات پر کیا ہے۔ اپنی دوسری محبت کے بارے میں "گلزار ارم" ہی میں انھوں نے لکھا ہے:

وہاں بھی میں نے اک محبوب پایا
نہایت دل کا وہ مرغوب پایا
نئی طرزوں سے میرے دل کو پھیرا
بھلایا غم قدیمی اُس نے میرا

فیض آباد کے دوران قیام میں ہی میر حسن نے اپنا مشہور تذکرہ شعرائے اردو" قلمبند کیا۔ یہاں میر حسن کو سالار جنگ کی صحبت راس آئی اور محل میں بھی ان کی قدر و منزلت اتنی تھی کہ بیگمات ان کے سامنے بے حجاب آتی تھیں۔ ان صحبتوں نے دہلی کے قیام و تربیت سے آمیز ہو کر میر حسن کو بیگماتی زبان اور ٹکسالی اردو کا رمز شناس بنا دیا لیکن نہ معلوم کیوں فیض آباد میں ان کی گزر بسر تنگ دستی کے ساتھ ہی ہوئی جس کا شکوہ اشعار کی صورت میں اکثر ان کی زبان پر آتا رہا حالانکہ یہ وہ عہد ہے جب اودھ میں بقول مورخین من برس رہا تھا اور اس قسم کی کہاوتیں نوک بر زبان تھیں۔

جس کو نہ دے مولا، اُسے دے آصف الدولہ

درحقیقت دہلی کی مرکزی حکومت کی گرفت دُور دراز کے علاقوں اور صوبے داروں پر کمزور پڑ رہی تھی جس میں شائبۂ خوبیٔ تقدیر کے ساتھ "ایسٹ انڈیا کمپنی" کی کارفرمائیاں بھی شامل تھیں۔ کچھ یہ بھی تھا کہ صفدر جنگ اور مغل بادشاہ کے درمیان ناچاقی نے وزیر کے جذبۂ وفاداری کو کچھ ماند کر دیا اور اس بات کا اثر آئندہ نسلوں پر بھی پڑا۔ پھر اودھ کے حکمرانوں نے اپنی سیاسی سوجھ بوجھ اور دوراندیشی کے وسیلے سے ہندوستان کے آئندہ نظامِ معیشت کا اندازہ بھی کیا ہوگا۔ بہر حال ان تمام باتوں کے مجموعی اثرات کے تحت والیانِ اودھ نے اپنی خودمختاری کا اعلان کر دیا اور نواب کہے جانے لگے۔ حالات کا جائزہ لے کر انھوں نے خود مناسب سمجھا یا "ایسٹ انڈیا کمپنی" کے عہدیداروں نے انہیں مجبور کیا، کہا نہیں جا سکتا، لیکن یہ ضرور تھا کہ نوابینِ اودھ اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے مابین وقتاً فوقتاً جو معاہدے ہوتے ان کے مطابق جہاں بانی کے اساسی فرائض مثلاً سرحدوں کی حفاظت، افواج کی تربیت، اور تقرری نیز نظم و نسق کی بیشتر ذمہ داریاں ایسٹ انڈیا کمپنی کے سپرد کر دی گئیں جس کا معاوضہ ظاہر ہے انگریزوں نے دوسرے طریقوں سے وصول کیا۔ ان حالات میں سلطنتِ اودھ ایک عجیب قسم کی دوعملی کیفیت سے دوچار ہوئی جس میں رنج و مسرت دونوں پہلو آمیز تھے۔ ہرچند کہ نوابینِ اودھ نے مغل بادشاہ سے یکسر بیزاری کا اعلان نہیں کیا اور ظاہراً اس کے وفادار رہے جیسا مرزا سلیمان شکوہ کے ساتھ نوابینِ اودھ کا احترام آمیز سلوک اور انہیں ملنے والے گراں قدر وظیفے سے ثابت ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ تھی کہ اب اودھ سے دہلی کے خزانے کو ادائیگی بند ہو گئی تھی اور خود والیٔ اودھ کو فوج اور نظم و نسق کے دوسرے اخراجات برداشت کرنے سے بھی نجات مل چکی تھی۔

اس لیے خزانہ لبریز تھا۔ دوسری طرف نوابین اودھ اتنے سادہ لوح بھی نہ تھے کہ ہندوستان بھر میں پھیلی ہوئی انگریزی ریشہ دوانیوں اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہدیداروں کی چالوں سے واقف نہ ہوں۔ دوسرے والیانِ ریاست کی طرح وہ بھی اس بڑھتی ہوئی آندھی کو روکنے کی سکت نہیں رکھتے تھے اور جانتے تھے کہ جلد یا بدیر انہیں، مغل بادشاہ کو اور دیگر ریاستوں کے حکمرانوں کو اپنی اپنی سلطنتیں انگریزی کمپنی کے حوالے کرنی ہوں گی۔ بصورتِ دیگر انہیں احساس تھا کہ جو بھرا پُرا خزانہ ان کی تحویل میں ہے کسی وقت بھی ان سے چھن سکتا ہے۔ ان حالات میں ہر آنے والے نواب نے فطری طور پر یہی چاہا کہ اپنے دور میں زیادہ سے زیادہ دولت خرچ کر کے ذاتی عیش و عشرت کے ساتھ ہی اپنی بقائے دوام اور نام و نمود کی صورت نکالی جائے اور اسی صورتحال نے انہیں داد و دہش کی طرف مائل کیا جس کے نتیجے میں ملک بھر، خصوصاً دہلی سے جو بار بار لُٹ کر قلاش ہو رہی تھی، مختلف علوم و فنون کے ماہرین، صنّاع، معمار، زرگر، زرباف، سیہ گر، شاعر، ادیب، رقاص، مصوّر، موسیقار اور اربابِ نشاط، الغرض ہر شعبۂ حیات کے چنندہ افراد اودھ کی طرف کھنچنے لگے جہاں انہوں نے نوابین کی انفرادیت پسندی کو آسودہ کرنے کے لیے ہر فن اور ہر ہنر میں نئی نئی قلم کاریاں کیں اور دیگر ہنروروں کی طرح شعراء اور ادباء نے بھی اپنے میدان میں زبان کو صیقل کر کے اس میں حد درجہ شائستگی، نفاست، اور سلاست و نزاکت پیدا کی، شاعری کا نیا دبستان وجود میں آیا، جس نے دہلوی دبستانِ شاعری سے منفرد ہونے کی شعوری کاوش میں دہلوی شعراء کی داخلیت کے برعکس اپنے ہاں مختلف اصنافِ شعر میں خارجیت کو بیش از بیش جگہ دی۔ شعر و ادب کی دنیا میں اس انقلاب کا آغاز میر حسن کے ورودِ فیض آباد کے زمانے میں ہو چکا تھا البتہ اس کی رفتار سست تھی جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا خارجیت

اور سطحی نشاطیت کا رنگ بتدریج گہرا ہوتا گیا اور یہ رنگ بیسویں صدی تک نکھرتے نکھرتے شاگردانِ ناسخ و آتش کے کلام میں اپنے شباب کو پہنچا۔

جیسا کہ عرض کیا گیا، میر حسن کی تصنیفات سے اندازہ ہوتا ہے کہ فیض آباد میں وہ اقتصادی الجھنوں کا شکار رہے۔ ادھر نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد ۱۱۸۸ھ میں نواب آصف الدولہ تخت نشیں ہوئے اور عنانِ حکومت سنبھالنے کے سال بھر بعد ہی انہوں نے مستقلاً لکھنؤ کو اپنا مسکن قرار دیا۔ اس دوران فیض آباد میں مقیم میر حسن کا یہ حال تھا۔

یاں تنگ کیا ہے اس غمِ دوراں نے مجھ کو تنگ
کیا ہے عجب جو مجھ میں سماوے نہ میرا رنگ
افسردہ دل ہوں غنچۂ پژمردہ کی طرح
بادِ خزاں نے جی کی رکھی جی ہی میں اُمنگ
جوہر شناس ہو کوئی میرا تو سمجھے وہ
کس کس طرح کی ہے بھری دل میں میرے اُمنگ
سیکھوں ہُنر وہ کس کے لیے، قدرداں ہے کون
سعدی بھی ہوں اگر تو اُڑاتے پھریں پتنگ

(قصیدہ در مدح آفریں علی خاں)

نوبت یہ ایں جا رسید کہ میر حسن، جنھوں نے اوّل اول ورودِ اودھ کے موقع پر لکھنؤ کی ہجو میں اپنی مثنوی "گلزارِ ارم" میں متعدد اشعار شامل کیے تھے، ۱۱۹۲ھ میں مجبور ہو کر لکھنؤ پہنچے لیکن اس بار بھی قسمت نے یاوری نہ کی اسی دوران میر ضاحک کا انتقال ہو گیا اور ناسازگار حالات کے باعث میر حسن کو دو سال بعد واپس فیض آباد لوٹنا پڑا کیونکہ نامعلوم وجوہ کی بنا پر نواب اُن سے ناراض ہو گئے تھے۔ اس اثناء میں وہ متواتر آصف الدولہ کے دربار میں رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے رہے اور قصیدے کہہ کر آصف الدولہ کی خدمت میں بھیجتے رہے کہ اس دربارِ دُربار سے معاش کی کوئی صورت پیدا

ہو لیکن آصف الدّولہ بوجوہ میر حسن سے کبیدہ خاطر ہی رہے۔ آخر میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی "سحر البیان" کی تکمیل کے بعد بہت سی توقعات کے ساتھ نواب کے لیے مدحیہ شعر شامل مثنوی کر کے لکھنوی حکمراں کے دربار میں پہنچے۔ اسے قسمت کی ستم ظریفی ہی سمجھنا چاہیئے کہ اس عظیم فن پارے کا وہ حصّہ جس میں میر حسن نے نواب کی شان میں مدحیہ اشعار شامل کیے تھے اور جس کی بنا پر والیِ حکومت سے لطف و عنایت کی توقع رکھتے تھے، شاعر کے لیے وہی جز و مثنوی عتاب شاہی کا موجب بن گیا۔ آصف الدّولہ نے، جو لاکھوں کی داد و دہش کرتے تھے، مثنوی میں جب اپنی شان میں یہ شعر دیکھا:

سخاوت یہ ادنیٰ سی اک اس کی ہے
کہ اک دن دو شالے دیئے سات سے

تو انہیں خیال آیا کہ وہ تو ایک دن میں چودہ چودہ سو دو شالے مساکین و غربا میں تقسیم کر چکے ہیں یہ کیسی مدح ہے جس میں ان کی سخاوت کے کارنامے بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے بجائے گھٹا کر پیش کیے گئے ہیں چنانچہ نکتہ سنج لیکن نازک مزاج نواب نے میر حسن کو بطور انعام ایک دو شالہ مرحمت فرمایا لیکن ساتھ ہی ان کی مدح بالذّم کی سزا کے طور پر ان کا وظیفہ منسوخ کر دیا گیا کہتے ہیں کہ اس حادثے کے بعد میر حسن ٹوٹ سے گئے اور مسلسل علیل رہنے لگے بالآخر حرماں نصیبی کے اس عالم میں انہوں نے سنہ ۱۲۰۱ھ (۱۷۸۶ء) میں داعیِ اجل کو لبیک کہا۔ لکھنؤ کے محلّہ مفتی گنج میں انہیں قاسم علی کے عقب میں دفن کیا گیا۔ مصحفی نے تاریخ وفات کہی۔

"شاعر شیریں زباں" تاریخ یافت

اولاد کے معاملے میں میر حسن کو اس اعتبار سے خوش قسمت کہا جا سکتا ہے کہ اُن کے تینوں صاحبزادگان میر مستحسن خلیقؔ، میر احسن خلقؔ اور میر محسن محسنؔ شاعر تھے پھر خلیقؔ کے صاحبزادے میر انیسؔ اور خاندان کے دوسرے

اخلاف نے بھی دور تک علم و ادب کی شمعیں روشن کیں اور بقول انیس ؎

نام بڑھتا گیا جب ایک کے بعد ایک ہوا

میر حسن کو گھریلو ماحول کی وجہ سے نو عمری سے ہی شعر و شاعری سے رغبت ہو گئی تھی ظاہر ہے کہ بالکل ابتدائی کلام پر ان کے والد میر ضاحک نے نظر اصلاح کی ہوگی، دہلی کے دوران قیام میں خواجہ میر درد کے روحانی فیوض اور فیضان صحبت سے اس ذوق پر جلا ہوئی۔ دہلی سے اودھ منتقل ہوتے تو وہاں میر ضیاء الدین ضیاء سے مشورۂ سخن کیا۔ بعض محققین کا یہ بھی خیال ہے کہ اپنی ادبی زندگی کے آغاز میں میر حسن نے کچھ دنوں تک مرزا محمد رفیع سودا سے بھی بحیثیت شاگرد استفادہ کیا تھا۔

اس امر میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں کہ میر حسن کا میدان تخصیص مثنوی ہے۔ ہر چند کہ ان سے پہلے بھی اردو میں درجنوں مثنویاں لکھی گئیں لیکن یہ میر حسن ہی تھے جن کی تخلیقی کاوشوں نے اردو مثنوی کو ادبی صنف سخن کے اعتبار سے نہ صرف بلند درجہ عطا کیا بلکہ اسے فارسی مثنویوں کے معیار تک لے گئے۔ ان کے دم قدم سے مثنوی میں داستانی عنصر شامل ہوا اور ان کی مثنویوں میں ان کا سماج اور ماحول اس کے رسم و رواج اور گنگا جمنی تہذیب بھرپور انداز میں جلوہ گر ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جاتے تو میر حسن کی مثنویوں کے بغیر ہم ایک خاص عہد کی جیتی جاگتی زندگی کا صحیح مطالعہ ہی نہیں کر سکتے۔

ہر چند کہ میر حسن کی شہرت اور مقبولیت کا انحصار مثنوی "سحر البیان" پر ہے جو موصوف کی شاہکار اور آخری تصنیف ہے لیکن اس کے علاوہ بھی انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ میر حسن نے کل گیارہ مثنویاں تخلیق کیں جن میں شرف اولیت "مثنوی شادی" کو حاصل ہے جو آصف الدولہ کے جشن شادی کے بیان پر مشتمل ہے بعد ازاں تاریخی ترتیب کے اعتبار سے جو مثنویاں میر حسن کے قلم سے نکلیں ان میں "رموز العارفین" اخلاقی اقدار پر کاربند رہنے کا سبق دیتی اور زہد و تقویٰ کی تلقین کرتی ہے۔ "گلزار ارم" میں انھوں نے فنی

پختگی، کردار نگاری اور منظر کشی کا کمال دکھایا ہے۔ اس مثنوی میں میر حسن کے دہلی سے لکھنؤ اور فیض آباد کے سفر کا بیان ہے اور ان کی یہ آخری نیز شاہکار مثنوی "سحر البیان" ایک عشقیہ داستان ہے۔ بقیہ مختصر مختصر مثنویوں میں "تہنیت عید"، "قصر جواہر"، "خوانِ نعمت"، "جو حویلی میر حسن" قابلِ ذکر ہیں لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے میر حسن کو بقائے دوام کے دربار میں ادبی مسند عطا کرنے والی شاہکار مثنوی "سحر البیان" ہے جسے بجا طور پر اردو کی بہترین مثنوی تسلیم کیا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اپنی بقیہ مثنویوں میں میر حسن نے واقعہ کی پیش کش، بیانیہ کے حسن، رمز و استعارے پر قدرت، منظر نگاری، جذبات نگاری، کردار نگاری اور زبان و بیان کے جو محاسن بکھری ہوئی شکل میں اور جزواً پیش کیے تھے ان سب کی اجتماعی نمائندگی اور ملا جلا حسن "سحر البیان" میں موجود ہے۔ میر حسن نے اپنی اس تصنیف کے بارے میں بجا طور پر کہا ہے۔

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا
کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زبس عمر کی اس کہانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام
کہ ہے یادگارِ جہاں یہ کلام

"سحر البیان" جسے "مثنوی میر حسن" اور "مثنوی بدر منیر" کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ زبان کی صفائی اور دہلوی داخلیت و لکھنوی خارجیت نگاری کا خوبصورت مرقع ہے۔ تذکرہ شعرائے اردو کے مقدمے میں حبیب الرحمٰن شیروانی رقمطراز ہیں۔

"جو پڑھ سکتے تھے انھوں نے پڑھی، جو نہیں پڑھ سکتے تھے انھوں نے پڑھوا کر سنی۔ جاہلوں کا بھی یہ عالم رہا کہ جو دو چار شعر یاد تھے ان کو پڑھتے اور سر دھنتے تھے۔ چاندنی رات میں ماہ کامل کی روشنی بہت سے ستاروں کو نگاہ سے اوجھل کر دیتی ہے یہی حال "بدر منیر" کی آب و تاب کے سامنے میر حسن کے باقی کلام کا ہوا۔"

اس مثنوی کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جا سکتا ہے لیکن چونکہ ہمارا موضوع دوسرا ہے اس لیے اتنے ہی پر اکتفا کرنا مناسب ہے۔

کلیات میر حسن میں چند قصیدے بھی شامل ہیں جن میں سالار جنگ آصف الدولہ، آفریں علی خاں، جواہر خاں وغیرہ کی مدح کی گئی ہے۔ ان قصائد کی تشبیہوں میں مثنوی جیسا مسلسل حسنِ بیان اور منظریہ شاعری کے خوب صورت نمونے پائے جاتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی میر حسن قصیدہ نگاری میں زیادہ کمال حاصل نہیں کر سکے۔ ان کی مرثیہ نگاری بھی برائے بیت کے ذیل میں ہی آتی ہے اور یہ زمانہ وہ تھا جب یہ کہاوت عام تھی کہ بگڑا شاعر مرثیہ گو بن جاتا ہے۔ اس میدان میں ان کا سب سے بڑا شرف یہ ہے کہ وہ شہنشاہِ مرثیہ میر انیس کے دادا ہیں۔

میر حسن نے کم و بیش ڈیڑھ سو رباعیات کہیں اور اس مزاجاً سنجیدہ و فلسفی صنف سخن میں عشقیہ مضامین کو شوخ و شنگ لہجے میں ادا کر کے اپنی انفرادیت کا نقش اجاگر کر گئے۔ علاوہ ازیں انہوں نے متعدد مخمس، مثلث اور قطعات کہہ کر اپنی قادرالکلامی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو بھی اردو تنقید کے ابتدائی نقوش میں ایک اہم حیثیت کا حامل ہے جو اپنی میانہ روی، اعتدال پسندی اور منصفانہ تنقید کے لیے شہرت رکھتا ہے۔ مختلف شعراء کے کلام اور ان کی سیرت پر چند سے تکے الفاظ میں جیسی جامع اور اساسی باتیں میر حسن نے اس تذکرے میں کہی ہیں وہ ان کے ادبی شعور کی بالیدگی کی مظہر ہیں۔

البتہ میر حسن کی جملہ تحقیقات و تصنیفات کا معروضی جائزہ لیا جائے تو اُن کی مثنوی نگاری کے بعد تعداد و معیار ہر دو اعتبار سے نگاہ ان کی غزل گوئی پر ہی پڑتی ہے۔ میر حسن کی کلیات میں کم و بیش پانچ سو غزلیں شامل ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ اتنی کثیر تعداد میں غزل کہنے والے اس شاعر کو دنیا کا بڑا حلقہ عموماً مثنوی نگار ہی سمجھا گیا۔ عام طور پر ہمارے تذکرہ نگار اور پھر نقاد کسی شاعر کے ادبی قد و قامت پر حکم اس کی غزل کے تناظر میں ہی لگاتے آتے ہیں اور اس کی عظمت کا دار و مدار عام طور

پر اس بات پر منحصر ہوتا ہے کہ اس نے غزل کس پائے کی کہی۔ اس کلیے پہ پہلی ضرب سودا نے لگائی جو ہر چند کہ غزل گو تھے لیکن اس پائے کے قصیدے پیش کر گئے کہ اردو کے بڑے شعراء کی صف میں قصائد کے سہارے ہی شامل ہوتے۔ خاندانِ ضاحک اس اعتبار سے دوگنا شرف رکھتا ہے کہ اس خانوادے سے متعلق میر حسن اپنی مثنوی اور میر انیس مرثیے کی بنا پر اہم شعرائے اردو میں شمار کیے جاتے ہیں حالانکہ دونوں نے غزلیں بھی کہیں خصوصاً میر حسن کی غزلیات کا وافر ذخیرہ اور ان کا معیار کسی طرح ناقابلِ اعتنا نہیں ہے لیکن بقول کہ ماہِ کامل کی روشنی میں ستاروں کی روشنی ماند پڑ جاتی ہے۔ کچھ یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید وسیع پس منظر میں کسی فنکار کی مکمل شخصیت اور سارے کارناموں پر نگاہ ڈالنے کی کم عادی ہے اور تخصیصی پہلوؤں پر زیادہ زور دیتی ہے۔

پہلے کہہ چکا ہوں کہ میر حسن کی یہ غزلیں محض اپنی بڑی تعداد کی بنا پر ہی قابلِ توجہ نہیں قرار پاتیں بلکہ ان کا معیار بھی اچھا خاصا ہے۔ ہر چند کہ مولانا محمد حسین آزاد نے یہ خیال میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کے تعلق سے ظاہر کیا تھا کہ شاید انہیں اگلے سو سال کی باتیں سنائی دیتی تھیں، کیونکہ اس مثنوی کی زبان خاصی صاف اور منجھی ہوئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آزاد کے مندرجہ بالا قول پر مزید ایک صدی سے زائد گزر جانے کے بعد بھی موصوف کی یہ رائے میر حسن کی غزلوں پر بھی صادق آتی ہے۔ ذرا یہ اشعار دیکھیے۔

پھر پھر کے پوچھتے ہو عبث آرزوئے دل
تم جانتے تو ہو کہ مرا مدعا ہے وہ

حسن کو زیرِ قدم اپنے جو رکھا تُو نے
دماغ عرش پہ اس خاکسار کا پہنچا

غم ہوا تھا مری باتوں کا تمہیں کس کس دن
منہ مرا آپ نہ کھلوائیے اور سو رہیے

جب میں چلتا ہوں ترے کوچے سے کترا کے کبھی
دل مجھے پھیر کے کہتا ہے ادھر کو چلیے

دل کو کس بوقلموں جلوہ نے ہے خُون کیا
اشک آنکھوں سے جو یہ رنگ برنگ آتے ہیں

کھوں کیا ناتوانی کو کہ مجھ کو دُور رکھتی ہے
برنگِ نقشِ پا ہر ہر قدم پہ اس کی محفل سے
میں نے تو پھر نظر تجھے دیکھا نہیں ابھی
رکھیو حساب میں نہ ملاقات آج کی

سیکڑوں ڈھب خراب کرنے کے
اس دلِ خانماں خراب میں ہیں
چشمِ بد دُور، تیری آنکھوں میں
نشّہ ہے یا خمار ہے، کیا ہے

مزے نہ دیکھے کبھی ہم نے زندگانی کے
یوں ہی گزر گئے افسوس دن جوانی کے

اگر یہ اشعار میر حسن کا نام ہٹا کر پیش کیے جائیں تو ماہر لسانیات بھی نہیں پہچان سکیں گے کہ یہ عہد رواں کی زبان نہیں ہے حالانکہ میر حسن کے دَور میں یعنی آج سے تقریباً ڈھائی سو برس قبل زبان اتنی شستہ و سلیس اور منجھی ہوئی نہیں تھی۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میر حسن کے کلام میں تمام اشعار اسی صاف اور ترقی یافتہ زبان میں ہیں۔ اکثر ان میں آوے ہے / جاوے ہے، "لاویں / پاویں" "تک / ٹک" 'کبھو / کسو' 'سوں / تئیں' 'جوں / ساں' 'اودھر / کیدھر' جیسے متروک الفاظ 'تو کبھار' میں سُنا' قسم کے فقرے 'افسوس / ناموس' اور 'بھول / غول' جیسے قافیے مل جاتے ہیں جو زبان کی بتدریج ترقی کے ساتھ آگے چل کر ترک کیے گئے اسی طرح 'مکر، چشم، نگہ' وغیرہ بہت سے الفاظ کے سلسلے میں اس دور میں تذکیر و تانیث وغیرہ کے مسائل طے

نہیں پاتے تھے اس لیے آج کے قواعد سے روگردانی کی مثالیں میر حسن کی غزلوں سے بآسانی تلاش کی جا سکتی ہیں مثلاً :-

تو ہی نباہ اس سے جو چاہے تو کر حسن
اس پر نہ بھولیو کہ کرے گا نباہ وہ

اب رفتہ رفتہ باتیں وہ ہموار ہو گئیں
آگے جنھوں کے نام سے دل کو ملال تھا

دیکھتے ہی مے کو ساغر کا نہ کھینچا انتظار
مارے جلدی کے میں اپنا ہاتھ پیمانہ کیا

دیا ہے وعدۂ دیدار کس نے آج گلشن میں
کسے دیکھے ہے جھک جھک دیدۂ بیدار نرگس کا

شمع ساں شب کے مہماں ہیں ہم
صبح ہوتے تو پھر کہاں ہیں ہم

گل ہوتے جاتے ہیں چراغ کی طرح
ہم کو ٹک جلد آن کر دیکھو

مر گئے پر بھی یہ حسن نہ منہ دے
منتظر چشم تھے ترے کس کے
غمزہ نگہ کرشمہ کس کس کو کہیے ہمدم
جو شے ہے لوٹنے کو دل ہی پہ آجھکے ہے

مندرجہ بالا اشعار میں خط کشیدہ الفاظ اور فقروں پر ذرا سی توجہ سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر حسنؔ کی غزلوں میں بھی وہی ابتدائی طرز کی اردو زبان استعمال ہوتی ہے جس کی مثالیں میر تقی میرؔ، مرزا محمد رفیع سوداؔ، خواجہ میر دردؔ اور اس زمانے کے دوسرے شعراء کے کلام میں عام تھیں البتہ اصحاب نظر سے یہ نکتہ بھی پوشیدہ نہ رہا ہوگا کہ اس ناتراشیدہ زبان کے استعمال سے میر حسنؔ کے شعر میں کوئی خرابی کی صورت پیدا نہیں ہوتی بلکہ اشعار کی سادگی اور گھلاوٹ میں ایک نوع کے بھولپن اور معصومانہ کیفیت کا اضافہ ہوجاتا ہے اور سننے میں یہ اشعار اسی طرح بھلے لگتے ہیں جیسے بچوں کی تتلاہٹ مزا دیتی ہے۔

ہر زمانے کا ادب اپنے اردگرد کی زندگی اور معاشرتی وتہذیبی سرگرمیوں کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ساتھ ہی اس میں اپنے تخلیق کار کی ذاتی مسرتوں اور کلفتوں، حوصلہ مندیوں اور حسرتوں کی عکاسی بھی ہوتی ہے۔ میر حسنؔ کے حالات زندگی سے بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ نہ صرف انہوں نے دہلی کے اجڑنے اور بار بار شکست و ریخت کے عمل سے گزرنے کا مشاہدہ کیا تھا، ہجرت کی کلفتیں سہی تھیں، وطن سے بے وطن ہوکر لکھنؤ اور فیض آباد کے اس ماحول میں جہاں دولت کی ریل پیل تھی، مسلسل حرماں نصیبیوں اور تنگ دستیوں کے شکار رہے تھے اور آصف الدولہ جیسے کشادہ دست نواب سے فیض یاب ہونے کی جگہ آزردہ خاطر ہوتے تھے۔ ایام شباب میں جو عشق ہوا تو ہجرت کے باعث دہلوی محبوبہ سے دائمی جدائی کی اذیت جھیلی یہ ضرور ہے کہ اس کا ازالہ فیض آباد کے محلات کی ایک خاتون سے کامیاب عشق نے کسی حد تک کر دیا لیکن مجموعی اعتبار سے میر حسنؔ نے زندگی میں بادِ سموم کا سامنا زیادہ کیا اور سرد ہوا کے جھونکے ان کے حصے میں کم آئے، پھر یہ بھی ہے کہ ان کے ادبی مزاج کی نشو ونما دہلی میں ہوئی تھی اور دبستانِ دہلی کی بنیادی خصوصیات میں خلوص جذبات اور صداقت اظہار کا بڑا حصہ ہے اور سوز وگداز دہلوی غزل کی سرشت میں داخل ہے چنانچہ میر حسنؔ کی غزل کا ان صفات سے آراستہ ہونا لازمی تھا جس کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

کل کسی کا ذکر خیر آیا تھا مجلس میں حسنؔ
اس دلِ بے تاب پر ہم ہاتھ دھر کر رہ گئے

کبھی بستا تھا اک عالم یہاں بھی
یہ دِل جو اب کہ اُجڑا سا نگر ہے
تو ہی جب اپنے در سے دیوے اُٹھا
پھر کدھر جا کے کوئی سر پٹکے

ہم نہ نکہت ہیں نہ گُل ہیں جو مہکتے جاویں
آگ کی طرح جدھر جاویں دہکتے جاویں

وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں
یارب ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں

اظہار خموشی میں ہے سو طرح کی فریاد
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

اب جہاں خار و خس پڑے ہیں، کبھی
ہم نے یاں آشیاں بناتے تھے

بندہ عاجز ہے، رو ہی دیتا ہے
آدمی پہ جب آن پڑتی ہے

یاس و حرماں کے جذبات سے جھلملاتے ہوئے ایسے تابناک اور دلگداز
جاں سوز اور پُرتاثیر اشعار سے میر حسنؔ کا دیوان بھرا پڑا ہے، اس انتخاب میں

بھی آپ ہر صفحے پہ ایسے دو چار اشعار سے دو چار ہوں گے۔ ساتھ ہی مصحفی کی طرح میر حسن کے ذخیرۂ اشعار میں بھی آپ کو دوسرے اساتذہ مثلاً میر، سودا، درد، اور سوز کے رنگ کلام کی جھلکیاں دکھائی دیں گی۔ سوز کی مثنوی "خواب و خیال" کی چھوٹ تو میر حسن کی مثنویوں پر بھی پڑی ہے۔ جس طرح میر حسن نے مختلف اصناف شعر پر طبع آزمائی کی ہے اُسی طرح اپنے پیشرو شعرا کے رنگ بھی کئی شعروں میں قبول کیے ہیں۔ میر کے رنگ میں سوز و گداز کے حامل اشعار قبل ازیں پیش کیے جا چکے ہیں جن میں میر ہی کی مانند زندگی سے نبرد آزما رہنے کا حوصلہ بھی آمیز ہے۔ سودا کی طرح مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں بندش کی چستی اور مضامین کی ندرت بھی کلام میر حسن میں بآسانی دیکھی جا سکتی ہے۔ کچھ اشعار بطور مثال پیش خدمت ہیں۔

لاکھ ہنگامے اگر کوچے میں ہوں ترے، تو ہوں
ہم سپاہی ہیں، جہاں ڈر ہے وہاں گھر اپنا

میں کہا مجھ سے ملا کر تو لگا کہنے اوں ہُوں
پھر کہا کچھ تو وفا کر تو لگا کہنے اوں ہُوں

ہم اک کرشمۂ ابرو سے جس کے مرتے ہیں
اب اس نے کھینچی ہے تلوار، دیکھیے کیا ہو

واں تک کسی نے ہنس کے کہیں اس سے بات کی
یاں جی لگا نکلنے کہ یہ بات کیا ہوئی

کل نامِ خدا اُس کا رنگ ایسا جھمکتا تھا
خورشید بھی دیکھ اس کو آنکھ اپنی جھپکتا تھا

اشکوں سے حسن کیونکہ نہ ہو رازِ دل افشا
پانی کے چھڑکنے ہی سے بُو ہوتی ہے خس میں

پھر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ
بس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اشک اس مرغِ چمن پر ہے کہ جو گُل کے حضور
داستاں کہتا گیا جی سے گزر آخرِ شب

دامنِ صحرا سے اٹھنے کو حسن کا جی نہیں
پاؤں دیوانے نے پھیلاتے بیاباں دیکھ کر

یہ کس بدمست کی ٹھوکر سے لذت اس نے پائی ہے
پڑا ہنستا ہے شیشہ جس کی کیفیت میں قہہ قہہ کر

الغرض اس رنگ میں بھی بکثرت شعر میر حسن کی غزلوں سے چُنے جا سکتے ہیں۔ متصوفانہ مضامین کو غزلیہ انداز، گھلاوٹ، اور شیرینی، متانت اور سہج سبھاؤ میں ادا کرنے کا سلیقہ بھی میر درد کی طرح میر حسن کو خوب آتا ہے۔ مثلاً:۔

گر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے کبھی بیدار نہ ہوتا

سربستہ رہا یوں ہی یہ رازِ حرم و دیر
معلوم ہوا بھید یہاں کا نہ وہاں کا

ذرّے ذرّے میں دیکھ ہیں موجود
وہی جلوے جو آفتاب میں ہیں

دیکھتے ہیں اسی کو اہلِ نظر
گو نہاں وہ ہے اور عیاں ہیں ہم

ہستی نے کئی رنگ بناتے ہیں ہمارے
پردہ جو یہ اٹھ جاتے تو پھر ایک ہیں سب ہم

کعبہ اگر پہنچ نہ سکے دل کی دید کر
دلبر قریب ہے تو نہ عزمِ بعید کر

ہزار حیف کہ اپنی ہمیں خبر نہ ہوئی
تمام عمر لگی پر ہمُم یہ سر نہ ہوئی

ہم سے تو کسی چیز کی بنیاد نہ ہووے
جب تک کہ ادھر ہی سے کچھ امداد نہ ہووے

اسی طرح میر سوز کا خاص رنگ چھوٹی بحر کی غزلوں میں رواں دواں چنکیلے اور بلیغ اشعار میں ابھرتا ہے اور میر حسن کے مندرجہ ذیل اشعار بھی ان اوصاف سے مملو ہیں:۔

دل خدا جانے کس کے پاس رہا
ان دنوں جی بہت اُداس رہا

مر گئے ہم تو کہتے کہتے حال
کچھ تو تو بھی زباں سے فرماتا
رائیگاں یوں اُٹھا نہ ہم کو فلک
خاک ہیں ہم کسی کی چوکھٹ کے

بے اختیار اُٹھتی ہے بنیاد بیخودی
آتی ہے جب نظر تری دیوار دُور سے

میں تو اس ڈر سے کچھ نہیں کہتا
تو مبادا اداس ہو جاوے

تو خفا مجھ سے ہو تو ہو لیکن
میں تو تجھ سے خفا نہیں ہوتا

بوالہوس ہو اُسے چاہے
جو تجھے چاہے سو کسے چاہے

ان اشعار کی پیش کش سے یہ نتیجہ نکالنا مقصود نہیں ہے کہ میر حسن کا اپنا کوئی رنگ نہیں تھا بلکہ یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ وہ مثنوی گوئی سے اُکتا کر محض منھ کا ذائقہ بدلنے کے لیے غزل نہیں کہتے تھے بلکہ اس صنف ادب سے انہیں گہرا لگاؤ تھا اور جو فن کار اپنے عہد کے اساتذۂ سخن کے رنگ میں ایسے کامیاب شعر کہنے پر قادر ہو غزل گوئی میں اس کی اس قدرت کلام سے انکار کرنا خلاف انصاف ہوگا۔ میر حسن کی غزلوں میں انسانی نفسیات سے آگہی کا وافر ثبوت ملتا ہے خواہ وہ عاشق کی نفسیات ہو یا معشوق کی۔ کمال یہ ہے کہ باریک سے باریک نفسیاتی نکتے وہ نہایت عام انداز اور سہل ممتنع میں ادا کر جاتے ہیں۔ چند اشعار بطور نمونہ حاضر ہیں:۔

اس شوخ کی فرقت میں عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا

مری ضد سے غیروں کو دیکھا کیا
یہی مری اس کی لڑائی رہی

کہا چاہے ہے کچھ کہتا ہے کچھ اور
سخن دھیان ان دنوں تیرا کدھر ہے

قاصد ایسی نہ بات کچھ کہیو
جس سے دل بے حواس ہو جاوے

کبھی جو اس کی ملاقات مجھ سے ہووے گی
تو میں یہ کہتا ہوں کیا بات مجھ سے ہووے گی

مرنا مجھے قبول ہے اس کے فراق میں
ملنا نہیں قبول وساطت سے غیر کی

غزلیاتِ میر حسن کے مطالعہ کے دوران یہ بات بھی ملحوظ رکھنے کی ہے کہ انہوں نے ذوقِ شعری ورثے میں پایا اور اس کی تربیت اور جلاکاری میں دہلوی دبستان کے اساتذہ کا ہاتھ رہا نیز کم و بیش طبعی عمر کا نصف سے زائد اور ادبی زندگی کا کم از کم نصف حصہ انہوں نے دہلی میں بسر کیا چنانچہ داخلی اور غنائی شاعری میں ان کو اتفاق و حالات نے انہیں مہارت بہم پہنچائی ہوگی پھر عمر کا بقیہ حصہ موصوف نے فیض آباد اور لکھنؤ میں بسر کیا چنانچہ دبستان لکھنؤ کی خارجیت اور بیانیہ شاعری کا حسن بھی ان کے کلام میں در آیا اور ان گنگا جمنی خصوصیات نے ان کی غزل کو بطور خاص ایک سنئے ذائقے سے آشنا کیا جس میں خارجیت و داخلیت، آہ و واہ دونوں کا رنگ آمیز ہوتا نظر آتا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہی میر حسن کا منفرد رنگ تغزل ہے جس میں معاملہ بندی اور محاکات بھی ہے اور زبان کا چٹخارہ بھی، معشوق کا سراپا ہے اور عاشق کی واردات قلب بھی۔ شوخی و طرآری بھی اور دل گداختی و وارفتگی بھی۔ اپنے اس خاص رنگ میں میر حسن نے ایسے ایسے شعر کہے ہیں جنہیں اردو غزل کے سخت سے سخت

انتخاب میں جگہ مل سکتی ہے۔ مشتے از خروارے کے بطور چند بیتیں ملاحظہ فرمایئے۔

تیرے ہم نام کو جب کوئی پکارے ہیں کہیں
جی دھڑک جاتا ہے میرا کہ کہیں تو ہی نہ ہو

جن کے پر تھے وہ اڑے کنجِ قفس سے چھٹ کر
تابِ پرواز نہ تھی جن کو وہ مجبور رہے

گُل ہزاروں کو آہ جس نے دیئے
دلِ دیا اُس نے داغ دار مجھے

صیاد کی مرضی ہے کہ اب گُل کی ہوس میں
نالے نہ کریں مرغِ گرفتارِ قفس میں

شبنم کی طرح سیرِ چمن بھی ضرور ہے
رو دھو کے اک رات یہاں بھی گزار دے

اتنے آنسو تو نہ تھے دیدۂ تر کے آگے
اب تو پانی ہی بھرا رہتا ہے گھر کے آگے

سب میں شامل ہے اور سب سے جُدا
وہ بھی عیار ہے عجب کوئی

سراغِ ناقۂ لیلیٰ بتائیو اے خضر
کوئی جرس کی طرح پُر خروش آتا ہے

دنیا ہے سنبھل کے دل لگانا
یاں لوگ عجب عجب ملیں گے

جو بھی آوے ہے وہ نزدیک ہی آ بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جاویں

محاکات اور معاملہ بندی نیز معشوق کی سراپا نگاری میں جو کمال لکھنؤ کے شعرا نے حاصل کیا اس کے ابتدائی نقوش میر حسن کی مثنوی میں بہت واضح اور غزلوں میں کم کم سہی لیکن موجود ہیں مثلاً :-

کیوں کہ بھلا لگے نہ وہ دلدار دُور سے
دُونی بہار دیوے ہے گلزار دُور سے

گریباں چاک اور خاموش مجھکو دیکھ کہتا ہے
کروں کیا بات اس سے یہ تو کچھ دیوار و در سا ہے

ململ کے کپڑوں میں یوں ہے جلوہ گر اس کا بدن
دھوپ جیسے شام کی ہو اور سحر کی چاندنی

مرے ہی بولنے پر گر یہ غصّہ ہے تو جانے دو
قسم ہے گر تمہاری بات میں بولا کروں اب سے

غیر اپنے روبرو یوں تم سے مِل مِل بیٹھتے
کیا کہیں کل ہم بڑی خاطر تمہاری کر گئے

مکھڑے کا عجب عالم تھا زرد دوشالے میں
ہیرا سا دمکتا تھا، کندن سا جھمکتا تھا

سرسوں آنکھوں میں کیوں نہ پھُولے اب
زرد اوڑھے وہ شال جاتا ہے

اس موقع پر اہلِ نظر کی توجہ اس نکتے کی جانب بھی مبذول کرنا چاہوں گا کہ میر حسن کے یہاں تغزل کا وہ رنگ جس کے لیے آگے چل کر مومن مشہور ہوتے یعنی غزل میں مضامینِ حُسن و عشق تک ہی خود کو محدود کر لینا اور اسی محدود دائرے میں گلکاری کرنا پہلے پہل میر حسن نے اختیار کیا جس کی مثال میں اُن کا پورا دیوان نقل کرنا ہوگا اس لیے گریز کرتا ہوں۔ اسی طرح آتش اپنی غزلِ مسلسل کے لیے مشہور ہیں اور غزلِ مسلسل کی بہترین مثالیں "غزلیات میر حسن" میں جا بجا دیکھی جا سکتی ہیں مثلاً وہ غزلیں جن کے مطلع مندرجہ ذیل ہیں:-

صبا کے ہاتھ خط اس گلعذار کا پہنچا
خزاں رسیدوں کو مژدہ بہار کا پہنچا

دیکھنے بیٹھا جو وہ مہ اپنے گھر کی چاندنی
جب تلک بیٹھا رہا تب تک نہ سرکی چاندنی

کبھی یہ تھا کہ دیکھے تھا ہمیں وہ تند خُو چھُپ چھُپ
ادا کرتا تھا خاموشی میں کیا کیا گفتگو چھُپ چھُپ

میں کہا مجھ سے مِلا کر تو لگا کہنے اُوں ہوں
پھر کہا کچھ تو وفا کر تو لگا کہنے اُوں ہوں

ہر بات میں اُس سے جو سُنا اور نہیں تو
ہم کو بھی یہی ورد لگا اور نہیں تو

رعایت لفظی کا حسن، تشبیہ واستعارے کا خوب صورت استعمال، ترکیب سازی کا ہنر، صنعت کاری، چستی بندش، بیان کی برجستگی اور بے ساختگی اور پیکر تراشی کی حسین مثالیں کلامِ میر حسنؔ میں جگہ بہ جگہ دامنِ دل کو کھینچتی ہیں اور زبان و بیان کی طرفہ کاری، تخیل کی ندرت اور طرزِ ادا کی دلکشی قدم قدم پر خراجِ تحسین طلب کرتی ہے۔

ان سب کے ساتھ یہ بھی سچ ہے کہ ان پانچ سو کے قریب غزلوں میں اکثر یکساں عشقیہ اور غم والم کے مضامین، اور رائج الوقت متصوفانہ تصورات کا بار بار اعادہ ناگوار گزرتا ہے لیکن یہ صرف میر حسنؔ کے کلام کی خامی نہیں ہے بلکہ اس عہد کے تمام پُرگو شعراء حتیٰ کہ خدائے سخن میرؔ کا کلام بھی ان عیوب سے یکسر پاک نہیں ہے۔ ہر چند کہ غزلیاتِ میر حسنؔ میں "میرؔ" جیسی گہری کاٹ اور سوداؔ کی سی نازک خیالی کم کم ہے لیکن اپنے نشاطیہ آہنگ اور ہلکے پھلکے بات چیتی اسلوب میں میر حسنؔ اکثر ایسے ایسے شعر کہہ گئے ہیں جن کی حیثیت ضرب المثل جیسی ہے۔ محاورات کا برمحل استعمال اور فصحا کے روزمرہ کی شعروں میں شمولیت نیز عشقیہ مضامین میں ذاتی واردات کی آمیزش نے ان غزلوں کو تازہ و شگفتہ بنا دیا ہے۔ ہر چند کہ میر حسنؔ کی غزلوں میں مضامین کا تنوّع کم اور تغزّل کی حد بندی زیادہ ہے لیکن کھلے ڈلے بے تکلفانہ اندازِ بیان اور غم والم کی کیفیات کے دوش بدوش زندگی کے نشاطیہ پہلو کی دھوپ چھاؤں سے یہ غزلیں بہت پُرلطف ہو گئی ہیں۔ لکھنوی دبستان کی وہ خارجیت جو آگے چل کر حدِ اعتدال سے گزر جانے کے باعث مبتذل قرار پائی، میر حسنؔ کی غزل میں نہایت شگفتہ اور نکھری ہوئی شکل میں جلوہ گر ہے اور اہلِ ذوق سے ہمدردانہ مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے۔

ڈاکٹر مظفر حنفی
اقبال پروفیسر کلکتہ یونیورسٹی
کلکتہ ۷۰۰۰۷۳

سائنسی کتب

(بچوں کے لیے)

آرٹ کی کہانی	سیما پرویز	۶۴	۲۵/-
اخبار کی کہانی	غلام حیدر	۱۷۶	۱۱/۵۰
اولمپک گیمس	صفدر حسین	۱۷۶	۱۲/-
بینک کی کہانی	غلام حیدر	۱۳۶	۴/۵۰
پودوں اور جانوروں کی دنیا	اطہر پرویز	۵۵	۴/۵۰
چلو چاند پر چلیں	ج۔ پرکاش بھارتی		
	ڈاکٹر محمد یعقوب عامر	۶۴	۵/-
رینگنے والے جانور	قیصر سرمست	۶۸	۱۲/-
فٹ بال کی کہانی	راج نرائن راز	۶۸	۶/-
فضائی اور خلائی اڑان	شاداں پرویز	۵۲	۳/۲۵
کیمیا کی کہانی	سید شہاب الدین دسنوی	۱۲۸	۳/-
ہمارا سنیما	پریم پال اشک	۱۱۶	۱۰/-

ملنے کا پتہ

ترقی اردو بیورو

شعبۂ فروخت و نمائش ویسٹ بلاک ۸۔ آر۔ کے۔ پورم نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶
شعبۂ انتظامی امور ویسٹ بلاک I ونگ نمبر ۶، دوسری منزل آر۔ کے پورم نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶
ٹیلیفون:۔ ۶۰۳۹۳۸ - ۶۰۳۳۸۱ - ۶۰۹۷۴۶

١

فکر و تحقیق

ششماہی تحقیقی و علمی جریدہ

جلد ۲ شمارہ ۴

جولائی تا دسمبر ۱۹۹۰ء

ترقی اردو بیورو نئی دہلی

قیمت : —— ۱۵/=

تعداد : —— ۲۰۰۰

خوش نویس - : —— نیاز احمد۔ نثار احمد

مضمون نگار حضرات کے خیالات سے ادارہ کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

ناشر : ڈاکٹر فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو
ویسٹ بلاک I۔ آر۔ کے پورم، نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶

ٹیلیفون : ۶۰۳۹۳۸ ــ ۶۰۳۳۸۱

طابع : جے۔ کے آفسیٹ پرنٹرز گلی گڑھیا۔ جامع مسجد۔ دہلی ۱۱۰۰۰۶

فہرست

اداریہ

فکر و تحقیق کا یہ شمارہ مقالوں کے اعتبار سے ایک دلچسپ رنگ برنگی گل دستہ ہے جس میں بہ یک وقت، لسانیات، عروض، تاریخ، ادب کی تخلیق، صحافت اور مطالعہ قدیم اردو کی خوشبو موجود ہے۔ یقیناً یہ فرحت بخش مہک قارئین کو پسند آئے گی۔ اور ادارہ کو آپ کے تاثرات کا انتظار رہے گا۔

یہاں ایک بات کا ذکر بھی ضروری سمجھتی ہوں کہ فکر و تحقیق صرف زبان و ادب کے مضامین، مقالات تک محدود نہیں ہے۔ اس رسالہ میں ہر موضوع و مضمون پر مقالے اور مضامین شائع ہوں گے، بلکہ طبی، سائنسی اور معلوماتی مضامین کو ترجیح دی جائے گی، بشرطیکہ سارے مضامین، مقالے غیر مطبوعہ ہوں۔ معلوماتی مضامین کے دیگر زبانوں سے اردو میں ترجمے بھی ادارہ کو قابلِ قبول ہیں۔ البتہ تراجم کے معاوضے کی ادائیگی ترجمہ کی مروجہ شرح سے ہوگی اور حق ترجمہ مضمون نگار خود ہی حاصل کرے گا۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

ڈائرکٹر

انتخاب کلام

عبدل

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

ابراہیم نامہ کے مصنف عبدل کے حالاتِ زندگی دستیاب نہیں ہیں بلکہ اس کا پورا نام بھی ابھی تک معلوم نہیں ہوسکا۔ دکنی مثنویات کے مصنفین عام طور پر انھیں تصانیف میں اپنی زندگی کے بارے میں مختصر اشارے کر دیا کرتے تھے۔ لیکن عبدل نے اس عام روایت کی پیروی نہیں کی۔ اس کی مثنوی سے صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ والیِ بیجاپور ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۶۲۶-۱۵۸۰ء) کا درباری شاعر تھا۔ نیز یہ مثنوی ۱۰۱۲ھ (بمطابق ۱۶۰۹-۱۰ء) میں تصنیف کی گئی تھی۔ یہ وہی زمانہ ہے کہ جب گولکنڈہ میں ملا وجہی کی مشہور و معروف مثنوی "قطب مشتری" (۱۶۰۹-۱۰ء) لکھی گئی تھی۔

ابراہیم نامہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عبدل کا تعلق شمالی ہندوستان سے تھا۔ نیز بیجاپور میں اس کی حیثیت ایک نو وارد کی تھی وہ اپنی زبان کو ہندوی اور اپنے آپ کو دہلوی کہتا تھا۔

زبان ہندوی مجھ سو ہور دہلوی
نہ جانوں عرب اور عجم مثنوی

یعنی میں دہلوی ہوں۔ میری زبان ہندوی ہے۔ میں عربی سے اور عجم کی مثنویات سے شناسا نہیں ہوں۔ مصرعہ ثانی کے "نہ جانوں"۔ سے یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ میں عرب و عجم کی مثنوی یا کلام کو خاطر میں نہیں لاتا۔

ابراہیم نامہ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شان میں کہا جانے والا ایک قصیدہ ہے جو مثنوی کے طرز میں لکھا گیا ہے۔ اس مثنوی میں شاہ کے جمال و شکوہ کے ساتھ اس کی علمیت، ذہانت، ذکاوت اور تدبر کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ اس میں ابراہیم عادل شاہ کی معروف تصنیف "نورس" کے علاوہ ایک دوسری تصنیف

"بدھ پرکاش" کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دارالحکومت بیجاپور، شاہی قلعہ، لشکر، شکار کے شوق اور بزم آرائیوں کا بھی تفصیلی ذکر کیا گیا ہے۔

عبدل کی یہ مثنوی ۲۶ فصلوں پر مشتمل ہے۔ پہلی پانچ فصلیں حمد، نعت، رسول اللہ کے یاران کی مدح، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی ستائش اور شاہ ابراہیم کی ستائش پر مشتمل ہیں۔ چھٹی اور ساتویں فصلیں شعر اور قلم و کاغذ کی تعریف میں ہیں۔ آٹھویں فصل میں کتاب لکھنے کی وجہ اور نویں فصل میں شاہ کے اوصافِ حمیدہ قلمبند کیے گئے ہیں۔

دسویں، گیارہویں، بارہویں اور تیرہویں فصلیں بالترتیب شہر بیجاپور، حصار، محلات بازار اور دربار کی تعریف پر مشتمل ہیں۔ چودھویں فصل میں شاہ کی مجلس، پندرہویں میں شبِ مجلس، سولہویں میں روز روشن، سترہویں میں شکار، اٹھارہویں میں ہاتھیوں، انیسویں میں شاہی گھوڑوں، بیسویں میں درختوں، اکیسویں میں ہنگام بہار، بائیسویں میں خلعت و انعام و اکرام کی تقسیم، تیئیسویں میں شاہ اور رانیوں کے پڑاؤ، چوبیسویں میں شاہ کے جشن سالگرہ اور پچیسویں فصل میں پری پیکر حسیناؤں کا بیان کیا گیا ہے۔ آخری یعنی چھبیسویں فصل میں مثنوی کے ختم ہونے کا اعلان اور اس کے سنِ تصنیف کا ذکر کیا گیا ہے۔ مثنوی کے جملہ شعروں کی تعداد ۱۲۰۷ ہے اور اسے ڈاکٹر مسعود حسین صاحب نے ۱۹۶۹ء میں مرتب کرکے شائع کیا تھا۔

ابراہیم نامہ

نعت

گسائیں ایک[1] تھا نہ ہور[2] کچھ موجود[3]
نپایا[4] محمد سوں لک[5] جگ وجود
جو تھا گنج مخفی سو پرکٹ[6] دکھائے
عشق آرسی میم مصقل[7] پھرائے
احد دور کر میم احمد کیا
حرف چار[8] مل بعید چار[9] و دیا
شریعت، طریقت، حقیقت، بیان
کیا معرفت عین اس پر عیان
پھرے فلک نوبت[10] ہو اس بار[11] پر
کر باندہ[12] کہکشاں سو اس ٹھار[13] پر
کھڑا دیش[14]، بوڑھا ہو پرڈار[15] بار[16]

---

[1] ایک [2] اور [3] موجود، بروزن فعول تلفظ کیجیے۔ اس لفظ کا عوامی تلفظ "میجود" یا "مہجود" اب تک رائج ہے۔ [4] نپانا: پیدا کرنا [5] لاکھ [6] ظاہر [7] دونوں نسخوں میں املا: مسقل [8] احمد کے چار حرف [9] چار ورد (غیر لفظی تلفظ) [10] نوبت، باری، پہرہ دینا [11] دروازہ۔ چوکھٹ [12] کمربستہ۔ [13] [illegible] جگہ، مقام [14] دل [15] پہرہ دار [16] دروازہ۔

پکڑ رات کی سیاہ لکڑی کنار
ہوا صدق کا دیس جگ دل اُپر
رہیا سورج ایمان کا روپ دھر
کیا جگت ظاہر سو اس ذات لگ
سنایا ندا کر سو لولاک جگ
ہوا آپیں عاشق و معشوق کر
دیکھا روپ اپنا سو آپیں نظر
عشق سید بو جیا اُہی ہے تمام
ہوا خاتم الانبیاء تو سُنّت[1] نام
نہ تجھ صفت دفتر ورق کو بھرائے
کوتے[2] ساتو دریتے[3] جو انگلیا کو لائے
اگر جیبھ ہر بال ہوویں ہزار
نہ "عبدل" صفت کر سکے اک بچار
آپس آل و اصحاب کے ساتھ لے
اہل پنج تن دوڑ مجھ ہاتھ دے

در مدح یاران رسول اللہ صلعم

بنی پریت کے ستے، سنو چار یار
بلکہ[4] ورتن چار، چاروں[5] کنار

---

[1] (برج - تاس) اس کا۔
[2] کوتاہ۔ [3] سمندر یہ ساتوں دریا۔ پرانوں کے مطابق سات دریا (سمندر) ہیں جن کے نام کشار، جل، تکشمیر، ودمی، دھرت، سرا اور مدھو ہیں۔ [4] پھلانگ کر لائے [5] کو۔
[4] بلکہ [5] چاروں

پدک[1] دین مجلس جڑے وُر تن
کندن صدق سوں لگ رہے وُ جتن
ہوئے مدہ سونایک[3] بنی درمیان
مریا[4] ہر دو عالم میں جس جوت آن[5]
اول رتن ملیا ابوبکرؓ جان
کہ جس صدق کا کچھ نہ آوے بیان
دوجا[6] رتن سانچا نبی عمرؓ خطاب
کہ جس عدل سوں دین سپڑیا[7] شتاب
تجا[8] رتن جانوں نبی عثمانؓ عفان
حیا کا کیا حدّ، سنجیا[9] قرآن
چوتھا رتن جانوں سو مل کر علیؓ
شجاعت، سخاوت، ولایت، ولی
محمدؐ سو جڑ ہے، علی پیٹر جان
ہووے خانوادے چودہ شاخ آن

---

۱ قیمتی دھات کا ٹکڑا جس پر جڑاؤ کا کام ہوتا ہے۔ گلے کا ایک زیور ۲ مدحیہ رس۔
۳ نایک سردار ۴ مرنا۔ ختم ہونا ۵ آکر ۶ دوسرا ۷ سپڑنا۔ گرفتار ہونا۔ مشتمل ہونا۔
۸ تیسرا ۹ سنجونا۔ جمع کرنا۔ مرتب کرنا ۱۰ جو کوئی۔

در تعریف حضرت استاد عالم پناہ ابراہیم عادل شاہ خلد اللہ ملکہ و سلطانہ

عقل ہاتھ سوں چت دھر یا فکر کان[1]
سمر[2] شاہ استاد کا بچن گیان
نہ مجھ شاہ استاد سا ہور کوئی[3]
دیوُ جس میں[4]، نہیں جوڑ[5] کو
وہی جہاں ہے سانچا تو سبحان ہے
وہی جگت گرو[6] شاہ سلطان ہے
اتھا روپ مخفی جو سبحان کا
ہو پرکٹ[7] جگت شکل سلطان کا
لقب شاہ عادل ابراہیم ملائے
کیا حرف نو روپ[8] مل کر خدائے
رجتا پھر یا[9] جگت نو بھید رس
سو سب خدا نے کیے شاہ بس
سو اس تھیں ہوا روپ نورس[10] اوتار
نوا[11] روپ پرکٹ ہو نو بدھ بچار
چھتر شاہ نورس برنہا[12] رنگ بھر
دیکھا چاشنی[13]، لازمیں گگن پر

---

1. "دل نے عقل کے ہاتھ سے فکر کے کان پکڑے"۔ 2. سمرنا، یاد کرنا۔ 3. کوئی بھی۔ 4. تشبیہ۔ 5. جوڑ، مثل۔ 6. جگت گرو: ابراہیم عادل شاہ ثانی کا لقب۔ 7. ظاہر۔ 8. حرف نو روپ: "شاہ ابراہیم" کے نو حرف ہوتے ہیں۔ 9. مکمل ہوتا، پیدا ہونا، پھولنا۔ 10. ابراہیم کو لفظ "نورس" سے بے حد دلچسپی تھی۔ نہ صرف اس کی تصنیف کا نام "کتاب نورس" ہے بلکہ خود اس نے اور اس کے عہد کے مصنفین اور مؤرخین نے یہ ترکیب بے شمار چیزوں کے لیے استعمال کی ہے "نورس پور"، نورس محل، نورس نامہ (تاریخ فرشتہ کا نام) وغیرہ جیدلا اسی لیے ابراہیم کو "شاہ نورس" کے نام سے یاد کرتا ہے۔ 11. نیا۔ 12. جدائی۔ 13. امتحان۔

گگن نو اوپر نو گرہ[1] لائے کر
زمین کنڈ نو[2] پر رتن نو سو جڑ
دھریا رسیس[3] روزوں[4] میں نوروز، جاں
پکڑ رات میں روپ نورات[5] آن
دھریا بھید سنگت[6] میں نوسُر[7] پکڑ
لگا روپ سائت[8] میں نورس جو دھر
اول مجھے خدا یوں کیا آشکار
ہوا جگت گرُ، شاہ نورس نگار
سو اُس شاہ گن پھول کیوں آن کر
زبان مالنی[9] گُندنا[10] بچن تار لڑ[11]
سو بدّھ[12] ٹوکری میں نہ جاویں بھرے
فکر[13] ہاتھ دھرتیں[14] و پھول جھڑ پڑے
اگرچہ طرا[15] شاہ لائق نہ ہوئے
بہر حال مجلس میں راکھو پر دے
نہ ایسا سنا کو سو دیکھا عیاں
بدیا[16]، لچھمیں[17] جوڑ دیوے دو دان[18]
تمہن پاس رہ شاہ دونہو[19] تو آئے
نظر دیکھ جس بھر اہو ردھ سدھ[20] پائے

---

[1] نو سیارے [2] نو کھنڈ: زمین کے نو حصے [3] کرابر دار پڑا دن۔ [4] روزوں کا غیر انفی تلفظ: دنوں۔ [5] نوراتری۔ آسوج مہینے کی پہلی نو تاریخیں جب دُرگا کی پوجا کی جاتی ہے۔ [6] سنگیت۔ [7] عام طور پر سات سُر مانے جاتے [8] ساعت: نیک گھڑی۔ [9] زبان کی مالن۔ [10] گوندھنا: موتیوں یا پھولوں کی لڑیاں بنانا [11] یہاں املا "ڑ" سے کیا گیا ہے باوجود اس کے کہ قافیہ "کر" کے ساتھ کیا گیا ہے۔ [12] بدھی: عقل۔ [13] فکر کا غلط العوام تلفظ۔ برہنی میں "فکیر" ہے۔ [14] دھرتے (انفی تلفظ)۔ [15] طرہ: پھولوں کی لڑیوں کا بنا ہوا گچھا [16] ودیا: علم [17] لکشمی: دولت۔ خوش قسمتی (ان کی دیوی) [18] عطیہ، بخشش۔ [19] دونوں۔ [20] ردھ سدھ: خوشحالی اور کامرانی۔

ایسا شہ گرد دیکھو آجگ شرن[1]
سنگھاسن[2] بچھا بیٹھ دکھن دھرن[3]
گنی[4] لوگ، لقمان بدھ[5] بے شمار
مرج شاہ استاد کا ایک بچار[6]
پڑھے علم عالم اپس بدھ[7] علام[8]
نہ بدھ[9] شاہ استاد کا رج[10] ہو فام[11]
نظر شاہ استاد جس پر جو ہوئے
ہر ایک روپ پڑیا میں اس سر[12] نہ کوئے
سو شہ جگت گرو ہے پرس[13] جیوں نشان
لے توہ[14] شاگرد چو[15] طرف جان
ولیکن پرس مل کچن[16] مول[17] ہوئے
نظر شاہ پڑتیں کندن تول[18] ہوئے
انہی شاہ استاد کر سو[19] نظر
بلایا جو "عادل" کوں سر ہاتھ دھر[20]
نوی[21] بات مضمون کر ایک کتاب
نہ کو[22] فکر گندیا ہے تس کا جواب
نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان
اگر کچھ رہے تو بچن شعر، جان
شعر شاہوں[23] کا تو سو تب[24] یادگار
رکھے ناؤں عالم میں جیوتا[25] قرار

---

1 شرنا: جائے پناہ۔ 2 سنگھاسن: تخت۔ 3 زمین، سرزمین۔ 4 اہل فن۔ 5 لقمان کی سی عقل رکھنے والے۔ 6 خیال، ارادہ۔ 7 اہل عقل۔ 8 بڑے عالم۔ 9 بدھی: عقل۔ 10 خاک، دھول، پھولوں کا زیرہ۔ یہاں پر "ذرہ" مراد ہے۔ 11 فہم۔ فہام۔ 12 جیسا، ہمسر۔ 13 پارس۔ 14 لوہا۔ 15 چاروں۔ 16 سونا۔ 17 مویہ، قیمت۔ 18 کے برابر۔ 19 چار سو۔ 20 شفقت کا ہاتھ سر پر رکھ کر۔ 21 نئی۔ 22 کوئی۔ 23 شاہوں۔ 24 تب۔ 25 جیتا۔ زندہ۔

کرجو تلکوں[1] دنیاں رہے کر منڈان[2]
بھرے شعر تلکوں[3] ہو عالم نشان
سو یو بچن[4] تن شاہ استاد کان[5]
پوچھیا جگت گر شعر کہ کس زبان
زبان ہندوی مجھ سو ہور دہلوی
نہ لوں عرب[6] ہور عجم[7] مثنوی

---

[1] جب تک [2] کائنات۔ [3] تب تک۔ [4] لفظ، کلام۔ [5] کان (لفظی تلفظ)۔ [6] عربی زبان
[7] فارسی زبان۔

در تعریف شب، حسن مجلس شاہ عالم پناہ

(دیدۂ عاشق شدہ، خود را بالائے بام فلک انداختہ)

سو یوں جھانک شہ روپ تک رات آئے
گگن[1] کے پچھے تھیں[2] پڑی گھیری[3] کھائے
پڑے پھول سِر[4] تھیں بکھر ٹھار ٹھار[5]
اُجل[6] روپ ہو کر سو دِستے[7] رِستار[8]
چوئے[9] بوند لوہو جو آنکھیوں تھیں ڈھل[10]
دہی جوت[11] دِیوے[12] ہو گھر گھر شُجل[13]
عشق شاہ بَل[14] رات ہو سیاہ رنگ
دِسے[15] روپ پرگٹ[16] سو مُکھ[17] چاند ڈھنگ[18]
کر یا سُور[19] شہ کیاں[20] ہو کرناں[21] نشان
جلے روپ دِیوٹیاں[22] ہو دِستیاں[23] عیاں
دِسے رات دِیوٹیاں سُوں مل زیب یوں
تگے[24] لعل بکھرا مُشک راس[25] جیوں

---

[1] آسمان [2] سے [3] چکرا کر۔ [4] سرشت [5] جگہ جگہ [6] روشن [7] نظر آئے [8] ستارے [9] ٹپکنا [10] ڈھلک کر [11] روشنی [12] چراغ [13] تلفظ "شُجل" بہ معنی نورِ خوش آئند [14] وجہ سے [15] نظر آئے [16] ظاہر [17] چہرہ [18] ڈھنگ۔ اردو کی قدیم شاعری میں "گ اور ک" کے قوافی باندھنے کا عام دستور تھا۔ [19] سورج [20] 'کی' کی جمع [21] کرنیں [22] دِیوے چراغ کی بتیاں [23] نظر آتی ہیں [24] چمکنا [25] خوشبو کا انبار، ڈھیر

سُہاون[1] دِسے[2] سانجھ[3] دِیوٹیاں[4] سو آئے
زمیں روپ پھر کر گگن[5] جیوں دکھائے
دُھو[6] رنگ ہو سب زمیں گگن سار[7]
بکھر رات دیوٹیاں لگے جیوں ستار
دھرے[8] شمع مجلس سو ہر ٹھار ٹھار[9]
محل چاند آگن[10] ستاریوں[11] کے جھاڑ[12]
کیا ناگ[13] سب سیس[14] مَن[15] لے سو آؤ
سٹے رات کے آنگ[16] پر وُ[17] جڑاؤ
اسی بُجڑت درمیان شہ یوں سُہائے
کہ جیوں لعل بھوتو[18] میں ہیرا دکھائے
اسی جنس تو رات مجلس میں آئے
بہتے بھول کر دیکھ سُدھ[19] بُدھ گوائے[20]
کِیتی[21] شاہ مجلس سو یوں عیش رات
سنو اب کہوں کھول کر دیس[22] دھات[23]

---

۱ سُہاونا ۲ نظر آئے ۳ شام ۴ چراغوں میں جلنے والی بتیاں ۵ آسمان ۶ دھواں ۷ یکساں ۸ رکھی ہوئی ۹ جگہ جگہ ۱۰ آنگن، صحن ۱۱ ستاروں ۱۲ فانوس ۱۳ سانپ ۱۴ سر ۱۵ سانپ کے سر کی منی جو چمکا کرتی ہے ۱۶ انگ ۱۷ بجائے الف ہمزہ کا استعمال تلفظ وُ بمعنی وہ ۱۸ بہتوں ۱۹ ہوش و حواس ۲۰ گنوائے ۲۱ تلفظ کِتی بمعنی منعقد کی ۲۲ دن ۲۳ طرز، مانند

در تعریف کہ شب گذشت (در روز خود را آراستہ کردہ بہ مجلس شاہ آمد)

اُڈی رات[1] کوئل گگن[2] بن اوپر
نکل دیس[3] کا باز سج[4] صبح پر
پکڑ سُرج[5] چنگل سُوں نکھ[6] کرن رات
دِسیا[7] لال لوہو[8] شفق گگن دھات[9]
ڈبی[10] رات میں تھی نکل دن کپور[11]
ڈبا[12] سُرج[13] دِستا[14] ہے کاپور[15] نور
دِیا[16] رُوم شہ نے سو دہلیز لال
سُرج روپ کرناں[17] طنا باں جو گھال[18]
سو یو رات جبا، ہو صبح آشکار
شہنشہ کیا حکم کھائین[19] تکرار

در تعریف کہ برائے میزوانی (میزبانی) جمع شدہ اندپائے کوبان ہریک وضع

کوئی بالوں درمیاں یوں مانگ چیر
دِسے جیوں کسوٹی میں سونے کی لیکر[20]
گویا[21] تارزر جیوں سہاون[22] دِکھائے
پڑیا[23] سیاہ ریشم کے درمیاں آئے

---

۱ سیاہ رنگ کی مناسبت سے رات کو کوئل سے تشبیہ دی ہے۔ ۲ آسمان کو بن یعنی جنگل کہا ہے۔ ۳ دن ۴ سج د صبح ۵ سورج ۶ ناخن، پنجہ۔ ۷ نظر آیا ۸ لہو، خون ۹ طرز، مانند ۱۰ ڈبیا ۱۱ کافور ۱۲ ڈبہ ۱۳ سورج ۱۴ نظر آتا ۱۵ کافور ۱۶ چراغ ۱۷ کرن کی جمع کرنیں ۱۸ ڈال کر ۱۹ کھیلنے کے لیے ۲۰ لکیر جو سونا گھساتے ہوئے کسوٹی پر بن جاتی ہے ۲۱ گویا ۲۲ سہانا۔ ۲۳ پڑا ہوا۔

در تعریف جوڑہ

کوئی باندھ جُوڑہ دِسّے یوں نمانے
سُونے کے سَرو پر بیٹھا مور آئے
کہ یا بیس کوئل جو شمشاد پر
پکڑ پھول گُل لال مُکھ چونچ کر

در تعریف پیشانی و ٹیلہ بیڑت

کوئی بیڑت ٹیلا پیشانی میں لائے
کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے
عجب ٹوٹ بجلی پڑی چاند میان
دِسّے خُوئے بوند مُکھ ہو گرمی نشان

---

[1] سرکا جوڑا [2] نظر آئے [3] سادہ، معصوم۔ [4] تلفظ سُنتے [5] دراز قد سرو کا پیڑ [6] بیٹھ [7] رُخسار [8] مُنھ [9] چونچ مار کر [10] ویسا [11] ٹیکا [12] پیشانی [13] لگائے [14] سوئے [15] تلفظ سُورج۔ [16] نظر آئے۔ [17] چہرہ۔

در تعریف ٹیلا مشک

کوئی مشک[1] ٹیلا[2] پشانی میں دھر[3]
پڑے چاند بیچ[4] جیوں سیاہی نظر
کہ یا مشک ٹیلا بھنور[5] روپ جان
رہیا تھرک[6] دو کنول آنکھیوں[7] کے میان

در تعریف مکر بینی

کوئی زیب موتی سو[9] مکرا[10] ملے[11]
سُنے[12] تھال درمیان جیوں پارا ڈھلے[13]
کہ یا نانک[14] دیوا[15] ہے مکھ[16] جوت[17] جان
جھڑے پھول مکرا[18] ہو دستا[19] عیان[20]

در تعریف دُودہ[21] چشم

کوئی آنکھ کاجل جو سوگیاں[22] سوں کر
سپڑک[23] بال میں جیوں کھوے دو پر
کہ یا آنکھ تیزی دو پتلیاں ہو سوار
پھر اویں چنچل آنکھ سوگیاں سو مار[24]

---

1. خوشبو۔ 2. ٹیکا۔ 3. لگاکر۔ 4. بیچ۔ 5. بھنورے کی مانند 6. منڈلانا۔ 7. تلفظ "اکھیں" آنکھ کی جمع۔ 8. درمیان۔ 9. اس طرح۔ 10. مکھڑا، چہرہ۔ 11. لہرائے 12. تلفظ "سُنے"۔ 13. ڈھلکے 14. ناک (انفی)، 15. روشن چراغ۔ 16. چہرہ۔ 17. تور، (سنسکرت جیوتی کی اپ بھرنش)، 18. مکھڑا، چہرہ 19. نظر آتا ہے۔ 20. عیاں بہ اعلانِ نون۔ 21. دھواں یعنی کاجل۔ 22. کاجل کی لکیر۔ 23. پھیلا ہوا۔ 24. تازیانہ۔

در تعریف لب و لعلی برگ

کوئی مکھ[1] ادھر[2] پر سو لعلی[3] دھری[4]
رکھے آرسی رنچ[5] کنول پنکھڑی
کر یا اد کھلیا[6] پھول جاسون[7] لیائے
رکھیا خرشش[8] کافور پر آن لائے

در تعریف رنگ سیاہ دنداں

کوئی دانت کاٹے[9] دسیں[10] یوں نگار
کنول[11] پھول میں جیوں پچے[12] بھنور ہار[13]
کر یا دانت نیلم[14] جھمک رنگ جڑے
سرنگو[15] رتن کے پیالے بھرے

---

۱ چہرہ۔ ۲ ہونٹ۔ ۳ لالی، سرخی۔ ۴ لگاکر۔ ۵ بیچ۔ ۶ ادھ کھلا۔ ۷ یاسمن۔ ۸ سُرخ رنگ کا دُر۔ ۹ مسی آلود۔ ۱۰ نظر آئیں۔ ۱۱ چوں کہ نون اور واؤ مل کر میم کی آواز دیتے ہیں لہٰذا کنول کا تلفظ "کمل" ہوگیا ہے۔ ۱۲ پھنسنا۔ ۱۳ بھنوروں کی قطار۔ ۱۴ نیلم۔ ۱۵ خوش رنگ

ابن نشاطی

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

مثنوی پھول بن ابن نشاطی کا کارنامہ ہے۔ جسے اس نے تقریباً ۳ ماہ کی مسلسل محنت سے ماہ رمضان میں مکمل کیا جس کا ذکر اس نے مثنوی میں کیا ہے۔ یہ مثنوی ہندوستان اور پاکستان دونوں ممالک سے شائع ہوئی ہے۔ بہ قول اکبرالدین صدیقی،، مجلس اشاعت دکنی مخطوطات نے پہلی ۱۹۳۷ء میں پھول بن کو شائع کیا۔ اس کی ترتیب وتدوین پروفیسر عبدالقادر سروری مرحوم نے کی تھی۔ اس وقت مصنف کے حالات تاریکی میں تھے حتیٰ کہ اس کے نام سے بھی ادبی دنیا لاعلم تھی۔ اس لیے پروفیسر موصوف نے اپنے بسیط مقدمہ میں اس کے دور کے حالات اور اس کی شاعری کے تعلق سے اظہار خیال کیا اور مثنوی میں جو مواد اس کے متعلق ملا اس کو پیش کر دیا۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کی فرمائش پر شیخ چاند ابن حسین نے انڈیا آفس کے نسخہ کو بنیاد بنا کر کتب خانہ انجمن ترقی اردو کراچی کے نسخوں سے مقابلہ کر کے اپنا نسخہ مدون کیا۔ جس کی اشاعت ۱۹۵۵ء میں پاکستان سے ہوئی اس نسخہ کی اشاعت سے ابن نشاطی اور ان کے والد کا پورا نام سامنے آگیا ہے۔ ابن نشاطی کا پورا نام شیخ المشائخ محمد مظہر ہے اور والد کا شیخ فخرالدین ہے۔ پھول بن ۱۰۶۷ء میں لکھی گئی۔ تاریخ تصنیف کی تعین کی بنیاد مثنوی کا مندرجہ ذیل شعر ہے۔

انھا تاریخ تو لایا یہ گلزار　　　اگیارہ سو کون کم تھے بیس پر چار

بعض نسخوں میں بیس کی جگہ تیس لکھا ہے۔ اگر تیس صحیح مان لیا جاتے تو تاریخ تصنیفات ۱۰۹۱ھ ہوگی۔

تیسری بار یہ مثنوی ترقی اردو بیورو سے ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کی ترتیب وتدوین کی ذمہ داری قدیم اردو کے ماہر پروفیسر اکبرالدین صدیقی نے نبھائی ہے۔ اور اپنے بسیط مقدمے کے ساتھ اسے شائع کروایا ہے۔ اس میں کل ۱۲۷۲ اشعار موجود ہیں۔ یہ انتخاب اسی نسخہ سے لیا گیا ہے۔

مثنوی پھول بن

صفا دار اس کے دیک[1] ہر یک چمن میں ۔۔۔ رکھیا ہوں ناوں[2] اس کا "پھول بن" میں
اتھا تاریخ تو لایا یہ گلزار ۔۔۔ اگیارہ سو کوں کم تھے بیس[1076] پر چار
خدا کے پاس منگ ہمت بلندی ۔۔۔ نزاکت سوں کیا میں نقش بندی
لے استاداں کنے[3] تے معذرت منگ ۔۔۔ کریا ویں[4] بولنے کا نظم آہنگ
کہاں کرنے سکت[5] مشکل کشائی ۔۔۔ کروں بارے طبیعت آزمائی

صفت کنچن[6] پٹن کی ہے دھری جو گردو[7] نستی وو
سکل[8] روئے زمیں میں کیں نہ تھا اس شہر کا ثانی

جو کوئی[9] ہے باغباں اس "پھول بن" کا ۔۔۔ چمن لایا ہے یوں تازہ سخن کا
کہتے[10] یک شہر مشرق کے کدن[11] تھا ۔۔۔ کہ اس کا ناؤں سوں کنچن پٹن تھا
حصار اس کا تھا دریا کے کنارے ۔۔۔ دسے[12] خندق ہو دریا تس[13] بندبارے[14]
کنچن[15] کا خوب اسے چو گرد تھا کوٹ ۔۔۔ کنچن پورہ کو اس کنچن کی تھی گوٹ[16]
کنچن کے تس اوپر تو پاں[17] زنبورے ۔۔۔ کنچن برجاں[18] یو کنچن کے کنگورے
کنچن کے تھے کنگر، کنچن کی تھی پچ[19] ۔۔۔ کنچن کوں گال باندے تھے کنچن برج
کنچن کے تھے محل، کنچن کی دیوار ۔۔۔ کنچن پر پھر کنچن لیپے تھے ہر بار
کنچن کے تس اوپر توپ ضرب زن ۔۔۔ کنچن کے مغربیاں تھے ہور فلاخن
کنچن کی تھی زمین کنچن[20] کی جھاڑاں ۔۔۔ گھراں کنچن کے کنچن کے کواڑاں
جدھر دیکھے بی کنچن تھا کنچن تھا ۔۔۔ اسی تے ناوں اس "کنچن پٹن" تھا
یتے اونچے تھے اس گھر کے دیواراں ۔۔۔ النگ[21] نا سک رہے تھے واں ابھالاں[22]
کدھیں[23] بارا جو چڑھنے اس کو جاوے ۔۔۔ ہوا مانند[24] ادم میں آ چڑنے نہ پاوے

---

۱ دیکھ ۲ نام ۳ کے پاس ۴ وہیں ۵ طاقت ۶ سونے کا شہر ۷ چاروں طرف
۸ پورے ۹ کوئی ۱۰ کہتے ۱۱ طرف ۱۲ نظر آئے ۱۳ اس ۱۴ کنارے بارڈا
۱۵ سونا ۱۶ کنارے ۱۷ توپ کی جیسے ۱۸ برج کی جمع ۱۹ کانچ ۲۰ چونا ۲۱ پھلانگ ۲۲ آہ و نالے ۲۳ ہوا۔
۲۴ تھک جاوے۔

گگن کے تل[1] کیں[2] ایسا شہر نادر
نہیں دیکھے تھے انکھاں[3] کے مسافر

زمیں پر شہر بھی ایسا ہے گر کیں
کسی کاناں[4] کے جاسوساں[5] سنے نیں

عجب تاثیر تھا واں کی ہوا کا
سدا ہنگام تھا نشو نما کا

سکی[6] لکڑی اگر کوئی لا کو گاڑے[7]
وو لکڑی سبز ہو شاخاں[8] کو کاڑے[9]

بکھیرے تو زمیں پر واں کی کانٹے
وو پھٹتے تھے ہو کر پھولاں کے پھاٹے[10]

محلاں میں چتر[11] اگر کئی[12] لکھاوے
چتر حرکت میں وو در حال آوے

وہاں چشمے عجب نکلے تھے زمین تے
مٹھائی میں مٹھے تھے انگیں تے

اگر یک قطرہ کئی اس نیر[13] کا لے
جو ازمانے[14] کے تیں دریا میں ڈالے

تو اس تاثیر نے سمدور کھارا[15]
عجب نیں تھا میٹھا ہوے تو سارا

سدا خوش حال تھے سب لوگ واں کے
تھے خاطر جمع، واں کے ساکناں کے

ولاں کے آہواں سب کے سدا کال[16]
جفا کے تیر سوں بھتے فارغ البال

جتا لیوے بی عشرت کم نہ تھا واں
اتھا سب کچھ ولے یک دک[17] نہ تھا واں

عجب کچھ فیض تھا واں آسمانی
بڈے[18] پاتے تھے پھر تازہ جوانی

خوشی کا میگ اچھے جم واں برستا
اتھا اس دھات سوں وو شہر بستا

دیکھو اس شہر کے شہ میں اتے نس[19] دن دو خاصیت
یکے آداب اسکندر دگر ادراک لقمانی

اتھا اس شہر کا اک نامور شاہ
سلکھن[20] سلطنت کے برج کا ماہ

شہاں میں جگ کے اس کوں سرورئی تی
جگت کے سروراں میں برتری تھی

نہ تھا ثانی اوسے روئے زمین پر
تھے اس کے حکم میں سب بحر ہور بر

جو کوی آوے زمانے کے ستم سوں
سینے سوں لاوے[21] دل کے تا دا[22] اس کوں

جو کئی ہو خار آوے شاہ کے گھر
تو گل کے نادا من ہوئے پُر زر

1 نیچے 2 کہیں 3 آنکھیں 4 کان کی جمع 5 جاسوس کی جمع 6 سوکھی 7 زمین میں لگائے 8 شاخ کی جمع 9 نکالے 10 نئی شاخیں 11 تصویر 12 کوئی 13 پانی 14 آزمانے 15 نمکین 16 ہر موسم میں 17 دکھ 18 بوڑھے 19 رات 20 اچھے گن والا مبارک 21 لگانے 22 مانند

سٹیا تھا ظلم کا شہ کھود بنیاد — دیوے نت دادخواہاں کا اپے[1] داد
جو کٹی ہاتاں کی سیپیاں کوں پسارے[2] — کرے مطلب کے پُر موتیاں دو سارے
لیا سو عدل کا نور آپنے ہات — نہ تھی اس دیس میں کیں ظلم کی بات
چرا لیوے کدھیں[3] جو دھرت[4] میں نیر[5] — دھرت کوں کھود کھاڑے[6] نیر کوں پھیر
جگت تھا باغ، شہ جوں باغباں تھا — ہمیشہ تازہ اس سوں سب جہاں تھا
جو کچھ دھرنا سو سب دھرتا اتھا وو — شہی اس دھات سوں کرتا اتھا وو

بیاں اوس ابر روشن کے ہر اوس درویش عارف کے
دیکھیا سپنے میں شہ اوس کوں محبت دل[7] منے آنی

دیوٹن[8] ہارا خبر اس نوانبر[9] کا — کتا[10] ہے بات، سورج ہور چندر کا
بلندی سٹ[11]، شرج پکڑیا جو پستی — کیا مغرب کے جا معبد میں بستی
مشعل لے چاند کا ویں بھار آیا — مصلا جگ یو چند تی کا بچھایا
جسے مغرب کی نشانیاں مکھ دکھائے — سو عالم نیند کے سجدے میں آئے
گویاں[12] کے کنج پکڑے سب درندے — ہوے گوشہ نشیں سارے پرندے
ہوا حاصل جو راحت کا فراغت — بچھانے[13] پر کیا شہ استراحت
لگی سو نیند سوں دو نین کھلنے — لگیاں[14] پلکھاں[15] سوں پلکھاں کھنے ملنے
نین کے دو کنول مکھ موند[16] لیتے — بھنور تپلیاں کے تس میں گونڈ[17] لیتے
سو دیکھا خواب میں درویش کوں ایک — دنیا کے عاقبت اندیش کوں ایک
ہے تن پر پیرہن اجلے جھبلے، — کمر باندیا ہے یک باریک تیلے[18]
بندیا ہے چھوڑ شملا، سر پہ دستار — عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
لیا ہے ہاتھ میں اپنا مصلا — ریاضت سوں کیا ہے دل مصفا
اگرچہ لہو سوں تھا سب آنگ خالی — ولے سجدے کی تھی اس مکھ پہ لالی
کھڑا ہے آگے یوں دربار لگے وو — شہنشہ کے مبارک دار انگے وو

---

[1] خود [2] پھیلاوے [3] کہیں [4] دھرتی، زمین [5] پانی [6] نکالے [7] میں [8] دینے والا [9] آسمان [10] کہتا [11] پھینک [12] گوی کی جمع [13] بستر [14] لگن [15] پلک کی جمع [16] بند کر لیتے [17] اندر بند کر لینا، قید کر لینا۔ [18] تہ بند۔

کھڑے اچھتے ہیں جوں ہر یک گئی آ — رضا کی انتظاری سات گویا

بیان کردن بلبل پیش پادشاہ

بھلا ہے دکھ مرا کئی نا سنے تو — اگن کے پھول میرے ناچنے تو
کسے کوں درد دیو دل میں جو ہے پڑ — زمین ہے سخت ہور اسماں ہے دور
دہی جانے یو دکھ جس پر گھڑیا ہووے — جو کئی برچھے کے پھاندے میں پڑیا ہووے
پچھاڑیاں غم سوں کیوں کھاتا ہے دل — دہی بوجھے گھڑیا ہے جس پو مشکل
نہ کئے جاتا نہ آتا ہے کئے میں — نہ کئے نیں فائدا اتا چپ رہنے میں
ہر یک تلتل ہو کر جیاتا ہوں پیلا — پرت میں نیں مرا چلتا ہے حیلا
کہوں یوں بات کیا میں جیب پر لیا — کہے تو بات کس سوں فائدا کیا
نین بلبل کے غم سوں شاہ کر نم — ایس کے دو کنول ستے نکالے شبنم
کیا اسے غم کے بن کے درد کے جھاڑ — ڈرنگ پر کام اپنا توں نکو پاڑ
شکر بن کھائے نیں ہوتا سٹھا کام — نہیں پڑتا ہے سچ بے شورت کام
مرے دھر بول اپنے جیو کی بات — کر شاید کام تیرا ہوے منج بات

سنایا شہ انگے بلبل جو کچھ مطلب اتھا اپنا

دیکھیا سو عشق کی شدت ہوا سو روپ طرانی

دلاسا شاہ نے بلبل جو پایا — زبان مطلب کے باتاں سوں اچایا
لگیا کہنے اول گذرے سو باتاں — برہ اس نین سوں کیتا سو گھاتار

مرا تھا باپ سوداگر ختن کا — نہ تھا پروا اسے کچھ مال و دھن کا

---

۱ رہتے ۲ کوئی ۳ کون ۴ آگ ۵ کہوں ۶ یہ ۷ جدائی ۸ کہا ۹ کہنے ۱۰ کہنے ۱۱ پل پل ۱۲ بیار ۱۳ زبان ۱۴ نکال ۱۵ آنسو ۱۶ کہا ۱۷ دیر۔ تاخیر ۱۸ مت ۱۹ ڈال ۲۰ نہیں۔ ۲۱ پاس ۲۲ کھولا (اٹھایا) ۲۳ کرتا

بڑا تھا بہوت سب سوداگراں میں — اتھا مشہور سالم بندراں میں
منّاں سوں تھا روپا کھنڈیاں سو سُنا — تھے لاکھاں اشرفیاں کروڑاں سوں پُنا
قماشاں کے جدھر دیکھے بی بستے — رسّے تھے سے دو کاناں پر دو رستے
ہر یک کالک کے ہر یک کے اوپر مول — رکھے تھے سب نمونے کے بدل کھول
حریر و بافتہ سالو سری صاف — مشجر، تاختہ، دارائے زربافت
مکبتی، نیلک و سقلات و مخمل — قلم کاریاں و چھینٹاں ہور ململ
پیمبر وار چھینٹاں ہور سوسیاں — تھے شالاں خوب کشمیری و ملوسیاں
یوں تا ہو کر بی سودے تھے دریائی — ہے جس میں فائدہ او بوڑی سوائی
یتے چلتے تھے کشتیاں ہور کھڑے تھے — دریا گرمی سوں سکتے کے گد گوڑے تھے
یتے اس قافلاں کے تھے سکیناں — نہ ڈھونک تنگ آئے تھے زمیناں
ستم دو دن جو گاڑیا تھا گڑا وا — پڑے تھے بندراں سالم پڑا دا
کدھیں سودا لے کر جاوے عرب کا — کدھیں شیشے لے کر جاوے حلب کا
کدھیں سودا لجاوے روم سوں شام — کدھیں جاتا بنگالے پر تے آسام
کدھیں واسطے توں جاوے سفرائن — کدھیں جاوے صفاہاں تے مداین
کدھیں ترمذ تے شروان جاوے — کدھیں ہمدان سوں کاشان جاوے
کدھیں ارمن سوں جا منزل کرے طوس — کدھیں اترے جو یک منزل اچھے اوس
کدھیں اچھتا مقام اس کا سراندیل — کدھیں شیراز اچھتا ہور اردبیل

---

1. بہت 2. سبھی 3. بندرگاہوں 4. من کی جمع 5. پیمانہ۔ ۲۰ من کی ایک کھنڈی۔ 6. سونا 7. ہن کی جمع 8. سجائے 9. دوکان کی جمع 10. راستے 11. لکھکر 12. قیمت 13. 14-15-16-17-18-19-20-21. قیمتی کپڑوں کے نام 22. بیل بوٹے والے کپڑے 23. ایک قسم کا دھاریوں والا کپڑا جس سے عورتیں بہت زیادہ گھیرے والا لہنگا بنا کر پہنتی ہیں 24. شال کی جمع 25. یہ 26. علاوہ 27. سامان خرید و فروخت 28. دریا کے 29. ڈیڑھ گنا 30. سوا گنا 31. نے (زیادہ) 32. سوکھ۔ خشک 33. نیم پانی۔ نیم مٹی 34. سکونت 35. رہنے والے 36. بوجھ اٹھا 37. سکتے 38. بندرگاہ کی جمع 39. پڑاؤ 40. کبھی 41. سے۔

وطن کر چند روزا چھتا ختن میں — کدھیں دُکان کھولے جا[1] یمن میں
کدھیں شیراز سوں جاتا دما وند — کدھیں جاتا بخارے ھوں سمر قند
کدھیں کابل تے[2] یہ لا ہور جاتا — کدھیں مانڈو کدھیں ما ہور جاتا
تجارت کے بہت سودا[3]ت سوں وو — گیا یک مرتبہ گجرات کوں وہ
انتھا یں اس سفر یں اس کے سنگات — انند ہور ذوق عشرت دن رات
مری اس وقت تھی اوّل جوانی — ل[4]وی اپڑتی تھی مج کوں شادمانی
جوانی کے برس سو بیس لگ[5] ہے — بندھے ہیں حد بڑے تا[6]تیس لگ ہے
کیہیں با مروت تا چہل سال — بڑیاں کوں ہے سیج پیلاڑ کا حال
اتھی اس بھار پر زاہد کوں بیٹی — بڑی یک خوب گئی عابد کوں بیٹی
چتر، چنچل، سرگ، کنتل، سہانی — نہ اس کوں کوئی تھا صورت میں ثانی
بھوا[6]ں کوں کیوں کہوں محراب تھے کر — دو کا[7]ں ہے نورِ محرابا[8]ں کے اوپر
چندر آدھا کہوں میں پشانی — چندر آدھا نہیں ویسا نورانی
کہوں کیوں اس کے میں پلکھاں کوں تیراں[9] — ہوئے نین[10] کوئی تیراں کے اسیراں[11]
نین[12] کوں نرگساں کہتا ہے ناساز — چمن کے نرگساں میں کاں ہے وو ناز
نین نرگس گنے کا سو ہے زوری — کہاں ہے نرگساں میں لال ڈوری
کلی چنپے کی کر ناسک[13] کوں بولیا — دیے تشبیہ میں ناسک کوں بولیا
کہوں رخسار کوں کیوں اس کے لالا — ہریک لالے کے درمیانی ہے کالا
ادھر کوں لعل تے کر کیوں کہوں میں — دو نرمی نازکی کس لال میں نیں
د[14]شن کوں کیوں کہوں اتار دانے — اتے اس پر دیوانے موکو دا[15]نے
ٹھ[16]ڈی کے سد[17]جگ میں سیب کاں[18] ہے — یو اس میں عشق کا آسیب کاں ہے
کہوں جوبن کوں کیوں میں قبۂ نور — ہے قبے نور کے، اس پر بلا دور

---

۱ بے ۲ بے سامان ۳ نئی۔ ۴ حاصل ہوئی تھی ۵ تک ۶ بھوں کی جمع ۷ وہ کہاں ۸ محراب کی جمع ۹ تیر کی جمع ۱۰ نہیں ۱۱ قیدی۔ اسیر کی جمع ۱۲ آنکھ ۱۳ ناک ۱۴ دانت ۱۵ عقل مند۔ دانا ۱۶ گوں ۱۷ تھوڑی ۱۸ آنکھ ۱۹ کہاں۔

کتے[1] پھل گیند[2] ج[3] آتا ہے انماں[4]　　کروں گا پھول کے گیند اس پو قربان

کہاں ہے کروڑاں[5] میں اس کے آثار　　سٹوں میں کروڑاں کوں اس پو تے وار

کمر کوں[6] کیوں کہوں میں اس کی شرزا　　کمر کے سامنے شرزا ہے، ہرزا

سرو تھا کیوں کہوں میں اس کے قد کوں　　انپڑتے کاں سکت اس قد کی حد کوں

میں سرتے پاؤں لگ اس موہنی کا　　کہ تھا تیوں[7] کیا صفت کر سکوں گا

جو کوئی اس چال کو ہنس کر گیا ہے[8]　　ہنسو گر تیں[9] پہ ہنس ہنس کر گیا ہے

ہوس[10] اس دیکھنے کا مج کوں آیا　　تماشے کوں مرا دل سر اچایا[11]

جو یاد آتی اتھی وہ چلبلی[12] منج　　تو ہوتی تھی سینے میں گدگدی منج

پیاری کا پرت پیارا لگیا سو　　پرت کا ٹھنڈ ہور بارا[13] لگیا سو

اوّل تھا حال کچ آخر ہوا ہور　　پرت کی چوٹ ہی مجہ کوں لگی زور

لگے چشمے ہو کر نیناں[14] ابلنے　　لگیا جیوں شمع ہو کر جیو جلنے

کلی نمنے[15] ہوا دل تنگ ناشاد　　ہوا ٹکڑے گریباں پھول کے ناد[16]

دھوئیں[17] آہاں کے ہو سر پر[18] بادل[19] چھائے　　گرم بھاپاں[20] سوں ہونٹاں[21] پو چھلے[22] آئے

ضعیف ایسا ہوا اس درد سوں میں　　اجل منج پیرہن میں ڈھونڈ سکے نیں

جو اس کوں دیکھنے کا منج ہوا ذوق　　جو آیا دل منے میرے ابل شوق

ہر یک دس[23] جاؤں اس ساجن[24] کی گلی کوں　　ہلو[25] چھپ کر دیکھوں اس اچپلی کوں

سینے میں دم کوں اپنے سانڈ[26] لے کر　　کمر کوں اپنی دامن باند[27] لے کر

نہ دیکھے کوی تیوں آہستہ ڈگ ڈگ　　چلوں اس کاند[28] تھے اس کاند کوں لگ

یکیلا اوس گلی میں گئی نہ دوجا　　چلوں میں چندنی کی دھوپ میں جا

کر اوس چندبدن کے گھر طرف موں　　ہر یک نس نین کے تارے بکھیر دوں

ہر یک شب غم سوں دوہرہ جو اچھے جاں　　دھوئیں سوں آہ کے باندوں کھلاواں[29]

---

۱ کہنے ۲ گیند کا پھول ۳ قیاس، گمان ۴ مجھ ۵ کروڑوں ۶ کوں ۷ جس طرح تھا ۸ کہاں ۹ اس ۱۰ آرزو خواہش ۱۱ اٹھایا ۱۲ چنچل ۱۳ ہوا ۱۴ آنکھیں ۱۵ مانند ۱۶ طرح مانند ۱۷ آہ ۱۸ دھواں ۱۹ بادل ۲۰ بھاپ ۲۱ ہونٹ ۲۲ آبلے ۲۳ دن ۲۴ محبوب ۲۵ آہستہ ۲۶ روک کر ۲۷ باندھ ۲۸ دیوار ۲۹ دائرے۔

کردن ہر شب نین سوں آب پاشی — اسانساں سوں کردل ہر دم فراشی
کیتک دن کے پچھیں امید کا سور — مرے بختاں کے نیناں کوں دیا نور
نصیباں منجہ سوں جو آخر ہوئے یار — مرے طالع کرایا، سورگ بار
یکایک جھانک کر دیکھی مجھے نار — مرے ہور اس کے دو دیدے ہوئے چار
نظر کا باز اڑیا سو اب نہ رک سک — ہوا میں حسن کی اس کے رہا تھک
گیا سو دشت کا آہو نکل کر — پڑیا اس مکھ کے گلشن میں پھسل کر
اسے دیکھ عشق سوں میرا اجلیا دل — ہمن دو نو کے دل رہے ایک ہو مل
ہوی سو مہرباں آخر پری زاد — کروں جیوں یاد میں ووبی کرے یاد
کدھیں میں سر سوں چلتا جاؤں پاس لگ — کدھیں ووبی رکھے مجھ نین پر پگ
کدھیں میں پاس کے جاتا تھا قدم گن — کدھیں میرا کرے گھر ووبی روشن
کدھیں انپڑاؤں میں اس گھر لجا کر — کدھیں انپڑاوے ووبھی منجہ گھر آ کر
کدھیں اس دھات سوں نس سب گذرتے — کدھیں چاپر رہتے لوگاں کے ڈرتے
کدھیں کئی ناسنے تیوں بات کرتے — ہو باتاں اشارت سات کرتے
کدھیں دیکھ مسکیاں میں دونوں آتے — یکس کوں ایک نظراں میں چراتے
کدھیں دیکھیں یکس کا ایک دیدار — پسار آنکھاں پلک کوں نا پلک مار
بہر حال اس سند سوں مل ہمیں دو — محبت سوں رہے تھے ایک دل ہو
یکایک یو خبر زاہد کوں انپڑا ے — یوں اس کے ڈھیر جا چاڑی کوئی کھائے
نہیں کچ خوب چاڑی کا ہے چالا — ہے چاڑی خور کا موں جگ میں کالا
نہیں آتی ہے چاڑی خوش خدا کوں — نہیں بھاتی ہے چاڑی مصطفیٰ کوں
نہیں چاڑی علی کس تے قبولے — بزرگاں کوئی نیں چاڑی پو پھولے
لگیا زاہد خبر سن تلملانے — اپس میں آپ پچاڑیاں غم سوں کھانے

---

۱ آہ ۲ بعد ۳ سورج ۴ بخت قسمت ۵ آنکھ ۶ بہل گیا ۷ ہم ۸ کبھی ۹ تک ۱۰ پاؤں ۱۱ پاس ۱۲ پہنچا دوں ۱۳ دن ۱۴ لوگ کی جمع ۱۵ کوئی ۱۶ آہستہ ۱۷ بات کی جمع ۱۸ مسکراتے ۱۹ نظر کی جمع ۲۰ پھاڑ ۲۱ آنکھیں ۲۲ پہنچا ۲۳ ادھر ۲۴ چغلی۔

حیا پر کا اڑیا، کر تن کو سرپوش　　　ہوے اس ہوش کے طبقاں فراموش
لکھیا ہے سو اپڑتا ہے و لیکن　　　رہتا نیں جیو رووے ہور نپے بن
بڑیا سو شرم کا گوہر نکل کر　　　دریا غیرت نکرا آیا ابل کر
لیے دیکھ آبرو جگ میں نصیباں　　　اچھائے آبرو کی آگ جیباں
کہیں ہیں جیو تے پیارا اہے شرم　　　خدا سب کا رکھن ہارا اہے شرم
ہو کر سب خلق کی کثرت سوں پنہا　　　وو جا حجرے میں خلوت سوں تنہا
کھڑیا یک پاؤں پر ہو سرد کے دھات　　　پسارا اپنے دو ہت جیوں داک کے پات
منگیا صورت ہماری ہونے تبدیل　　　منگیا صورت ہماری ہونے تبدیل
تھے رحمت کے کھلے اس دن کواڑ ان　　　کھلے تھے فیض کے اس چمن کواڑاں
دعا جیوں تیر ہو، اس کی ، سحر کی　　　سپر نہیں ساتوں انبر کے گذر گئی
اجابت کے نشانے پر لگی سو　　　قبولیت کے شانے پر لگی سو
ہوا یں ملتجی کسوت سوں بلبل　　　ہوئی زاہد کی بیٹی صورتِ گل
رہی تھے توتے منج میں درد ناکی　　　گئی نیں تو تے اس کی سینہ چاکی
ہے منج میں تو تے سنبل کے نمن تاب　　　وو نرگس کے نمن ہے توتے بے خواب
دعا سوں ختم بلبل بات کوں کر　　　کہیا یوں مختصر اس دھات کوں کر

کہوں کیا میں تجے معلوم ہے سب
مرے سو بخت ہور تیری نظر اب

(تو تے = tau-te *)

---

۱ طبق کی جمع ۲ من روئے ۳ اور جا بغیر نہیں رہ سکتا ۴ اٹھائے ۵ بھڑکائے ۶ رکھنے والا ۷ چھپ گیا ۸ مانند۔
۹ پھیلایا ۱۰ شعلہ ۱۱ کنول ۱۲ پتے ۱۳ گھڑی ۱۴ آسمان ۱۵ آسمان ۱۶ تب سے۔

ترقی اُردو بیورو کے چند اہم منصوبے

۱- اردو انسائیکلوپیڈیا

ترقی اردو بیورو نے ابوالکلام آزاد اورنٹیل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ حیدرآباد کی مدد سے ۱۲ جلدوں پر مشتمل اردو انسائیکلوپیڈیا مرتب کیا ہے اس کی ابتدائی چار جلدیں کلیدی مضامین پر مشتمل ہیں باقی ۸ جلدیں مختصر نوشتوں اور حوالہ جات پر محیط ہیں۔ اس انسائیکلوپیڈیا کی ابتدائی چار جلدیں طباعت کی منزل میں ہیں۔

۲- انگریزی اردو لغت

ترقی اردو بیورو نے بابائے اردو مولوی عبدالحق کی لغت کے بعد اس طرح کی ایک جامع انگریزی اردو لغت مرتب کرلی ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہوگی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد (مرحوم) اس کے چیف ایڈیٹر تھے یہ لغت انگریزی کی مشہور لغت ویبسٹر کے نمونہ پر تیار کی گئی ہے جس میں لغت نگاری کے جدید اصولوں کی پابندی کی گئی ہے اور اسے کمپیوٹر کے ذریعہ مرتب کرکے شائع کیا جارہا ہے۔ جلد ہی اس کی پہلی جلد منظر عام پر آرہی ہے۔

۳- اردو مراسلتی کورس

اردو اپنی شیریں زبانی اور قابل قدر ادب کی وجہ سے ہندوستان اور ہندوستان سے باہر مقبول ہوتی جارہی ہے اور لوگ کثیر تعداد میں اس کو سیکھنے کے خواہاں ہیں اس لیے ترقی اردو بیورو نے مراسلاتی کورس کے ذریعہ اردو سکھانے کا ایک جامع پروگرام مرتب کرلیا ہے۔ جس میں انگریزی اور ہندی کے ذریعہ سرٹیفکیٹ کورس اور ڈپلوما کورس کی تدریس شامل ہے۔ فی الحال انگریزی کے ذریعہ سرٹیفکیٹ کورس شروع کرنے کا پروگرام بنالیا گیا ہے۔ جسے اگلے تعلیمی سال میں روبہ عمل لایا جائے گا۔

عروض معروض

(بل۔ چھل بل۔ کھل بل)

ڈاکٹر کمال احمد صدیقی

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغِ قبلہ نما آشیانے میں

سودا

پروفیسر گیان چند جین اس عہد کے ان محققوں اور نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے اپنی فکر کو محدود موضوعات اور محدود مضامین میں قید نہیں رکھا۔ مختلف شعبوں میں انھوں نے قابلِ لحاظ اور قابلِ ذکر کام کیا ہے۔ عام طور سے ہمارے یہاں پہلی بار کوئی بات کہنے والوں کا توڑا ہے، اور خاص طور سے جب کسی کو شہرت مل جائے، تو پھر وہ اپنی موسومہ شخصیت کا ایک طرح سے قیدی ہو جاتا ہے۔ پروفیسر گیان چند نے اپنے ہاتھوں میں "ذمے داری" کی ہتھکڑیاں نہیں پڑنے دیں۔

جرأت ایک بہت بڑا وصف ہے، جو ہمارے یہاں اگر صرف نہیں، تو عام طور سے نوآموختہ اور تازہ کاروں میں ہوتا ہے۔ یہ وصف معدودے چند اکابر محققوں میں ہے، ان کی تعداد بہت کم ہے، اور ان میں بھی پروفیسر گیان چند نمایاں شخصیت ہیں۔

عروض کے مختلف پہلوؤں پر جین صاحب پہلے بھی لکھتے رہے۔ اپنی اور دوسروں کی تحریروں کا جائزہ لینے کے بعد، ردّ و انتخاب کی منزل سے گزر کر، انہوں نے ایک رسالہ "اردو کا اپنا عروض" لکھا ہے، جو اردو ادب (شمارہ ایک اور دو ۱۹۸۹) میں شائع ہوا ہے۔ اس وقت ہم اس رسالہ کے چوتھے باب ہندی بحریں میں پیش کیے گیے پروفیسر گیان چند کے کچھ نظریوں کو سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ ظاہر ہے کہ جین صاحب کے خیالات نہایت عالمانہ ہیں، اور ان کو سمجھنے کی یہ کوشش طالب علمانہ ہے۔

اس باب کا آغاز یوں ہوتا ہے۔ (ص ۵۱-۵۲):
بحرِ متقارب کے دو اوزان یہ ہیں: فَعْلن فَعْلن فَعْلن فعلن اور فَعْل

فعولن فعْل فعولن[3] ۔ ان میں کہیں بھی فعْلن فعْلن اور فعْل فعولن کو ایک دوسرے سے بدل سکتے ہیں۔ بحرِ متدارک کے دو اوزان یہ ہیں:

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن[4]   فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن[5]

ان میں کہیں بھی فعْلن اور فِعلن کو ایک دوسرے کی جگہ لا سکتے ہیں۔ تحدید یہ ہے کہ بحرِ متدارک میں فعولن نہیں لا سکتے اور بحرِ متقارب میں فِعلن ممنوع ہے، حالانکہ فعْل فعولن میں فعْلن مضمر ہے، کیونکہ فعْل فعولن برابر ہے فع فعلن فع کے۔ فعْلن فعْلن فعْلن دونوں بحروں میں مشترک ہے۔ اگر یہ ایک طرف فعْل فعولن فعْل فعولن کے برابر ہے۔ اور دوسری طرف فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن کے، تو منطقی بات یہ ہے کہ یہ آخر الذکر دونوں اوزان بھی برابر قرار دیئے جائیں۔ یعنی فعْل فعولن کی جگہ فِعلن فِعلن لانے کی اجازت ہونی چاہیئے۔ جوش نے نقش و نگار کی پہلی نظم میں انھیں کا خلط کر دیا تھا، جس کی وجہ سے سیماب انھیں شاعر کہنے کے بھی روادار نہیں تھے (شاعر آگرہ ستمبر ۳۶ء)

(بحوالہ حامد حسن قادری: نقد و نظر ص ۱۱۴)

یہ کون اٹھا ہے شرماتا   رین کا جاگا نیند کا ماتا
فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن   فعْل فعولن فعْل فعولن

عربی فارسی اردو عروض میں اس وزن کے زمرے میں یہ شدت ہے کہ فعولن اور فِعلن، دونوں کو متبادل اوزان میں نہیں لایا جا سکتا۔ ہندی میں، اس وزن میں بڑی لچک ہے![1]

بارٹر سسٹم یعنی مال کے بدلے مال کا اصول تجارت کے لیے کتنا ہی کارآمد رہا ہو، یا اب بھی ہو، اس سے بحروں میں ارکان کی عروضی قیمت مقرر نہیں ہوتی۔ عروض تو کیا زندگی کے مختلف شعبوں میں بھی اس طرح متبادلات (اگر مجھے یہ اصطلاح گڑھنے کی اجازت دی جائے) نہیں بنتے۔ ماجیات سے مثالیں بہت واضح ہیں۔

---

[1] یہ تسکین علی ۔[2] اگرچہ عین صاحب نے اعراب نہیں دیئے ہیں، جو دیئے جانا چاہیئے تھے۔ چاروں ارکان میں لام پر پیش کی حرکت ہے۔ فعْل میں عین ساکن ہے، لیکن فعولن میں متحرک ہے۔[3] یہ تحریک عین

خاتونِ خانہ اور خاتونِ بالانشیں کسی کی انفرادی زندگی میں متبادل ہوں تو ہوں، سماجی نظام میں ایک کی جگہ دوسری کو بیت میں نہیں رکھا جاسکتا، چاہے دونوں میں جملہ خصوصیات مشترک ہوں۔ اسی طرح ساس اور بالاخانے کی مادام، مشترک خصوصیات کے باوجود مختلف سماجی قیمت رکھتی ہیں۔

متدارک میں فَعْلن وزن دو مزاحف کا ہے ایک مقطوع اور ایک مجنون مسکن۔ مجنون مسکن بیت میں ہر جگہ آسکتا ہے، عروض وضرب میں بھی۔ لیکن مقطوع عروض وضرب کے علاوہ کہیں اور رکھا نہیں جاسکتا۔ عروض ایک نظام ہے، اور ان باتوں کو غیر ضروری نزاکتیں کہہ کر ہم مسترد نہیں کر سکتے۔ جب متدارک ہی میں دو فَعْلن پوری طرح ایک دوسرے کے متبادل نہیں، تو فعِلُن کو متقارب میں اثلم فَعْلُن یا اثرم اور مقبوض یا سالم کے ساتھ، تسکین اوسط سے حاصل ہونے والے فَعْلن کی جگہ رکھنے کی بات سوچنا کسی بڑی عروضی بصیرت کی طرف اشارہ نہیں۔ فعولن متدارک میں جائز کر دیجیے اور فاعلن متقارب میں۔ ساری نزاکتیں ختم! جیسا کہ جین صاحب کا طریقہ ہے (ص ۳۸ اور ص ۳۹) انگلیوں کی پوروں پر گننے سے بھی کام چلتا ہے۔

ایک بات یہ سمجھ میں نہیں آئی کہ پروفیسر گیان چند متقارب اور متدارک میں ارکان کے اس خلط کے درپے کیوں ہیں۔ وہ آہنگ کو اہمیت دیتے ہیں یا بحور کو اور وہ بھی خماسی بحور کو جن میں ان کو یہ اجازت ہے کہ فعلن آخر رکن کے لیے اور وہ بھی خماسی بحور کو مستفعلن کا احذ ہے۔ فعِلُن مرفوع مطوی ہے جو عین جو ہر ساکن کر کے عروض وضرب کے علاوہ فَعْلن وزن پر ابتدائے مصرع اور حشو میں رکھا جاسکتا ہے۔ فاعلن مرفوع، عروض وضرب کے علاوہ ہر جگہ رکھا جاسکتا ہے۔ مطوی مقطوع فاعلن عروض وضرب کے لیے بھی ہوتا ہے۔ مخلع فعولن بھی عروض وضرب کے لیے ہے۔ مخبول فعِلَتُن ہے۔ لام ساکن کریں۔ فعولن فراہم ہے، جو بیت میں ہر جگہ رکھا جاسکتا ہے۔

متدارک اور متقارب میں مزاحف ہی کتنے ہیں کہ ان کے خلط پر اتنی توجہ دی گئی۔ اور نتیجہ؟

اب آئیے ذرا اس استدلال کا طالبعلمانہ مطالعہ کریں کہ:

چونکہ: فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن دونوں بحروں میں مشترک ہے برابر ہے:
(۱) فعْلُ فعولن فعْلُ فعولن کے
(۲) فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن کے
اس لیے: (۱) اور (۲) اوزان بھی برابر قرار دیئے جائیں۔
اگر اسے استدلال مانیں تو عواقب خاصے بھیانک ہو سکتے ہیں۔
(۱) مفعولن اخرم ہے مفاعیلن کا
۲۔ مفعولن رمل میں فَعِلاتن (مخبون) کا ہم وزن ہے، کیونکہ تسکینِ اوسط سے فَعِلاتن بھی ہے۔
۳۔ مفعولن رجز میں مطوی مخبون مفتَعِلُن کی مسکّن صورت ہے۔
اور افاعیل میں بھی مفعولن مزاحف ہے۔ لیکن ہم اس وقت ہزج، رجز اور رمل کی بات کریں گے (۔ ان بحر کبیرہ محور کو بھی دھیان میں رکھیے جن میں مفاعیلن، مستفعلن اور فاعلاتن جزو کے طور پر ہیں) کیا ہم یہ مطالبہ کر سکتے ہیں:
چونکہ: مفعولن اور فَعِلاتن ہم وزن ہیں، اور مفعولن اور مفتعلن بھی ہم وزن ہیں،
اس لیے: (۱) ہزج میں مفعولن کی جگہ فَعِلاتن اور مفتَعِلُن بھی جائز ہوں۔
(۲) رمل میں مفتَعِلُن رکھنے کی اجازت ہو، فعلاتن کی جگہ۔
(۳) رجز میں فَعِلاتن جائز کیا جائے مفتَعِلُن کی جگہ۔
ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جبین صاحب کی تسکین فاعلن اور فَعِلُن (بحرکتِ عین) متقارب میں اپنے موسومہ لقب کے ساتھ رکھے بغیر نہیں ہو سکتی۔ جس طرح انھوں نے فعْلن فعْلن کو فع فعْلن فع میں توڑ کر لکھا تھا، فعولن فعولن کو علن فاعلن فا لکھ کر تسکین حاصل کر سکتے تھے۔ اور فعْلُ فعولن کو فع فَعِلُن فع مان کر تسکین حاصل کر سکتے تھے۔ قلم کے ناوک چلائیے، اور عروض عزیب کو مرغِ قبلہ نما کی طرح تڑپنے دیجیے۔ عروض، شہادت کے بعد بھی زندہ رہے گی، سنجیدہ طالب علموں کے لیے خلوت میں علن فاعلن فا اور فع فَعِلُن فع (بحرکتِ عین) لکھتے رہیئے، لیکن عروض کے مقالدے" میں نہیں! تجدید دور ہو گئی نا!
اور اب دو باتیں جوش ملیح آبادی پر سیماب اکبرآبادی کے اعتراض کے بارے

ہیں:

پروفیسر گیان چند نے "اردو کا اپنا عروض" میں نہ صرف سیماب کا حوالہ دیا ہے، بلکہ ایک بیت مع تقطیع کے نقل بھی کی ہے۔ اگر وہ سیماب کے نقطۂ نظر سے متفق نہ ہوتے تو یہ تقطیع نقل ہی کیوں کرتے۔ اس کی اتنی اہمیت تھی کہ انھوں نے ثانوی مآخذ سے حوالہ دے کر اپنے استدلال کو مستحکم کیا۔ جین صاحب اپنی مدافعت میں اس ڈھال کو استعمال نہیں کر سکتے کہ تقطیع سیماب اکبرآبادی کی ہے۔ بے شک تقطیع سیماب اکبرآبادی کی ہے، لیکن یہ اب جین صاحب کی بھی ہے۔ اگر وہ اسے نادرست سمجھتے تو اسے مسترد کر کے اپنی تقطیع دیتے۔

یہ حقیر، تنگِ عروض، ایک طالب علم کی حیثیت سے عرض کرتا ہے کہ جوش ملیح آبادی کی یہ بیت متقارب میں ہے۔ جوش نے متدارک اور متقارب کے ارکان کا بالکل خلط نہیں کیا ہے۔ سیماب اکبرآبادی کی طرح پروفیسر گیان چند نے بھی آہنگ کو نہیں سمجھا۔

بحر ہے متقارب مقبوض مثمن: عروض محذوف ہے، ضرب سالم۔ صدر مقبوض ہے اور ابتدا اثرم (اثلم مقبوض):

فعولُ / فعْلُ، فعولُ فعولُ، فعْلُ / فعولن (۲ بار)

پہلے مصرع میں دو جگہ تخنیق ہے۔ دونوں حشوین اور دوسرے حشو اور عروض میں۔ دوسرے مصرع میں صرف حشوین میں تخنیق ہے۔

پہلے مصرع کا وزن ان ارکان کے برابر ہے: فعولُ فعولن فعْلن فع

دوسرے مصرع کا وزن ان ارکان کے برابر ہے: فعْلُ فعولن فعْلُ فعولن

اب تقطیع کے آئینے میں ملاحظہ فرمائیں:

یے کون (فعُول) اٹھا ہے (فعولن) شرما (فعْلن) تا (فع)

رین (فعْلُ) گ جاگا (فعولن) نیند (فعْلُ) اَک ماتا (فعولن)

جن لوگوں کی عروض سے واجبی سی بھی شناسائی ہے، وہ اس بات سے واقف ہیں کہ عروض میں اس کی اجازت ہے کہ متقارب کے عروض و ضرب میں سالم، مقصود اور محذوف کا خلط جائز ہے۔ مثالیں زرِ کامل عیار، ترجمۂ معیار الاشعار میں ص ۱۲۲ پر

دیکھی جاسکتی ہیں۔ خواجہ نصیر الدین محقق طوسی کی دو عبارتیں یہ ہیں:

سطر ۹ اور ۱۰ ۔ عروض سالم است و ضرب مقصور،

سطر ۱۸ ۔ عروض سالم است و ضرب محذوف،

خواجہ نے ایک مثال ایسی بھی دی ہے، جس میں عروض سالم اور ضرب ابتر ہے (سطر ۲۳)۔ اس کے علاوہ مسبّغ فعولان بھی آخرِ رکن ان سب کے ساتھ خلط ہو سکتا ہے (ص ۲۱۴، سطر ۲، ترجمہ اسیر)

متقارب سالم میں اثلم اور اثرم پہلا رکن سالم کے ساتھ خلط ہو سکتا ہے۔ ص ۲۱۶ پر رودکی کا شعر مثال میں پیش کیا گیا ہے۔ صدر سالم فعولن اور ابتدا اثلم فعْلن اثلم ہے۔

پروفیسر گیان چند کا خیال ہے کہ میر اور سودا ایسے اساتذہ نے بھی اس آہنگ میں بہت چوٹ کھائے ہیں۔ کیونکہ ان کے مصرعوں کی جو تقطیع انھوں نے کی ہے، اس کے مطابق محذوف رکن فعَل پہلا رکن قرار پاتا ہے۔ حشو میں بھی انہوں نے محذوف رکن دکھایا ہے۔ انہوں نے پندرہ مثالیں دی ہیں۔ اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچے ہیں۔

ان کے علاوہ اس قسم کی اور مثالیں ہیں۔ اردو عروض کے لحاظ سے یہ سب مصرعے خارج از بحر ہیں، ہندی کی ماترا اشماری کے لحاظ سے چوکھے ہیں۔ اردو کا اپنا عروض ان سب کو قبول کرتا ہے، کیونکہ یہ ہماری حسِ موزونیت کے عین مطابق ہیں۔

اس وقت ہم صرف دو مثالوں کا طالب علمانہ مطالعہ کریں گے، جن کے خارج از بحر ہونے کا عالمانہ حکم پروفیسر گیان چند نے لگایا ہے۔ کیا سودا اور میر جیسے اساتذہ واقعی ایسے مصرعے کہتے تھے، جو عروض کے لحاظ سے خارج از بحر ہوتے تھے؟ اور اگر واقعی ایسا تھا اور ہے، تو وہ کسی کی حسِ موزونیت کے عین مطابق کیونکر ہو سکتے ہیں؟ کہیں حسِ موزونیت ہی میں تو کوئی کمی نہیں؟

جین صاحب نے سودا کے ان دو مصرعوں کو از روئے عروض بحر سے خارج، لیکن حسِ موزونیت کے عین مطابق بتایا ہے (ص ۹۵)، اور تقطیع کی زحمت بھی کی ہے:

۱۔ عجب طرح کا وقتِ سواری نوشہ آ کے پھولا باح
فعَلُ فعولن فعَلُ فعَولُ فعولن فعْلن فعلن فع

(محذوف)

۲۔ کہوں میں کس سے بپت کی ماری، کون سُنے مجھ دل کی پیڑ
فعلُ فعولن فعل فعولن فعلُ فعولن فعْلن فاع

(محذوف) (محذوف)

جین صاحب نے سوداؔ کے مصرعوں پر ترس کھاکر فعولن کو فعَلُ (محذوف) فع (ابتر) میں توڑ کر نہیں لکھا، ورنہ سوداؔ کے مصرعوں میں نہ صرف ارکان کی تعداد بڑھ سکتی تھی، بلکہ محذوف اور ابتر ارکان بھی زیادہ تعداد میں حشوین میں آجاتے، اور یہ ثابت کرنا زیادہ آسان ہو جاتا کہ مصرعے سراسر ساقط الوزن ہیں، اور سوداؔ عروض سے یکسر نابلد تھے۔ البتہ ان کے مصرعے جین صاحب کی حسِ موزونیت کے عین مطابق ہیں۔ اگر اس معیار پر پورے اترتے ہیں، تو پھر مصرعوں کو عروض میں جو کھٹے میں رکھنے کی ضرورت ہے؟ لیکن شاید حسِ موزونیت کوئی قابل اعتبار کسوٹی نہیں۔ اگر ازروئے عروض ناموزوں مصرع حسِ موزونیت کی کسوٹی پر اترنے لگے۔ تو جین صاحب مجھے معاف فرمائیں گے، پھر یا تو عروض میں کوئی سقم ہے، یا حسِ موزونیت میں۔ دونوں بہ یک وقت کھرے نہیں ہو سکتے۔ ایک میں ضرور کھوٹ ہے۔

سوداؔ کے یہ دونوں مصرعے "مرثیہ بجناب حضرت قاسم" میں ہیں۔ اس میں ۲۲ بند ہیں بہئیت مربع ہے۔ یعنی ہر بند میں دو بیتیں ہیں۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے باہم مقفیٰ اور مردّف اور باقیوں میں تین مصرعے باہم مقفیٰ (مقفیٰ مردّف اور چوتھا مصرع زمین میں۔

میرے سامنے کلیات سوداؔ، جلد دوم (مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن، شائع کردہ ترقی اردو بیورو) ہے۔ یہ مرثیہ ص ۱۶۰، ۱۶۱ پر ہے۔ کتابت کی غلطیاں سے کس کو مفر ہے۔ پہلا بند یہ ہے:

نئی یہ شادی بیاہ کی کس کی تونے فلک اٹھائی ہے
کس دکھیاری کا ہے جایا، کس دکھیا کا جائی ہے
سر جھائی نقارے ہیں، فریاد و فغاں شہنائی ہے
سوزِ جگر ہے آتش بازی ہر ایک آہ ہوائی ہے

پہلے مصرع میں پہلا لفظ نئے ہے۔ ساتواں لفظ کے ہے۔ یہ دونوں لفظ یائے مجہول سے ہیں، لیکن یاء معروف سے لکھے گئے ہیں۔ ایک صدی پہلے تک یاء معروف اور یائے مجہول کا خلط ہوتا تھا۔ پہلے مصرع میں قافیہ اوٹھائی ہے۔ اس زمانے میں چونکہ اعراب بالحروف لکھے جاتے تھے، اس لیے شاید واؤ حذف کر کے اٹھائی لکھا گیا۔

پروفیسر گیان چند نے اس آہنگ کو ہندی بحر کے تحت رکھا ہے۔ حقیقتاً یہ اردو کی بحر ہے، متقارب، ان اصولوں کی روشنی میں، جو فارسی عروض کے لیے معیار الاشعار میں خواجہ محقق طوسی نے مرتب کیے سولہ رکنی بحر یہ ہے:

فعلُ/فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ/فَعَل

تسکینِ اوسط کی کارفرمائی مختلف نہجوں سے مختلف مصرعوں میں ہے۔ حشوین مقبوض ہیں۔ عروض و ضرب میں مقصور (فعول) اور محذوف (فعَل) کا خلط ہے۔ صدر و ابتدا میں مقبوض (فعولُ) اور محذوف (فعَل) کا خلط۔ صدر و ابتدا میں مقبوض (فعولُ)۔

۱۔ نئے یہ (فعلن) شادی (فعْلن) بیاہ (فعْلُ) ک کس کے (فعولن) تونِ (فعْلُ) فلک اُو (فعولن) ٹھائی (فعْلن) ہے (فع)

۲۔ کس دکھ (فعْلن) یاری (فعْلن) کا ہے (فعْلن) جایا (فعْلن) کس دکھ (فعْلن) یائی (فعْلن) جائی (فعْلن) ہے (فع)

۳۔ سر چھا (فعلن) ئی نق (فعلن) قارے (فعْلن) ہیں فر (فعلن) یادُ (فعْلُ) فغاں شہ (فعولن) نائی (فعْلن) ہے (فع)

۴۔ سوزِ (فعْلُ) جگر ہے (فعولن) آتش (فعْلن) بازی (فعْلن) ہر اے (فعْلن) کاہ (فعْلُ) ہوائی (فعولن) ہے (فع)

پروفیسر گیان چند نے سودا کے جن مصرعوں کے بارے میں لکھا ہے، ان میں دو غلطیاں ہیں۔ "عجب طرح کا۔۔۔ الخ" میں پہلا لفظ عجیب ہے، جو سہوِ کتابت سے

کسی مرحلے پر عجب ہوگیا۔ کتابت کی یہ غلطی اس نسخے میں بھی ہے، جو میرے سامنے ہے۔

مقدمہ میں ص ۱۱ پر ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے:

"بعض لوگوں نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ کلیات سودا کے کسی معتبر اور مستند مخطوطے میں ان کے مراثی شامل نہیں ہیں مگر یہ خیال صحیح نہیں۔ کئی مخطوطے ایسے ہیں جن میں ان کے مراثی موجود ہیں، گو ان مراثی کی تعداد مختلف ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بے جا نہ ہوگا کہ سودا کی مرثیہ نگاری مسلمہ ہے، اور اس میں شک وشبہ کی گنجائش نہیں۔ البتہ ان کی غزلیات کی طرح ان کے مراثی میں بھی الحاقی کلام موجود ہے، جس کی چھان بین اب بہت دشوار ہے۔"

جہاں الحاقی کلام ہونا بعید از امکان نہ ہو، وہاں چھوٹی یا بڑی کتابت کی غلطیوں کو کیوں کر بعید از امکان قرار دیا جاسکتا۔ جب الحاقی کلام کے بارے میں چھان بین، پروفیسر محمد حسن کے الفاظ میں "اب بہت دشوار ہے"، تو کتابت کی اغلاط کی درستی مطالعہ اور قیاس ہی سے درست کی جاسکتی ہے۔ جس طرح رگ وید اور دوسرے صحیفوں میں نادرست قرائت مغربی عالموں نے کی۔

سودا اپنے عہد کے جلیل القدر شاعر ہیں۔ اردو ہی میں نہیں، فارسی میں بھی انہوں نے شاعری کی۔ وہ نہ صرف فارسی شاعری کے خزانوں سے بہرہ ور تھے، بلکہ عروض پر بھی دسترس رکھتے تھے، اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کا کلام عروضی اسقام سے پاک ہے۔

پروفیسر گیان چند نے سودا کا جو دوسرا مصرع "کہوں میں کس سے ۔۔۔ الخ" لکھا ہے، اس میں بھی انہوں نے ایک لفظ پیٹر نادرست لکھا ہے۔ تینوں قافیے پیر، دامنگیر اور تیر ہیں۔ اصل لفظ پیڑ، (پیڑا کا مخفف) ہے، لیکن قافیوں کی وجہ سے غلطی سے پیر کیا گیا ہے۔ پروفیسر گیان چند، اردو ادب کے عالم بھی ہیں، اور معلم بھی۔ محقق بھی ہیں اور شاعر بھی۔ ان سے اس پیمانے کی غلطی، جو ذہین طالب علم کے لیے بھی کچھ باعث فخر نہیں، پروفیسر گیان چند کے مرتبہ کے دانشور سے کیسے ہوئی۔ یہ اس ننگ علم وادب کا نہایت ہی ناخوش گوار فرض ہے کہ علمی کام میں معمولی احتیاطیں نہ برتنے کی وجہ سے، جو افسوسناک غلطیاں جین صاحب سے ہوئی ہیں، ان کی نشاندہی کرے، تاکہ ان غلطیوں کی وجہ

سے عروض کے طالب علم گمراہ نہ ہوں۔

اب وہ بند نقل کیا جاتا ہے، جس میں "عجیب طرح کا ۔۔۔ الخ" مصرع ہے۔ دوسرے مصرع میں بھی کتابت کی ایک بھیانک غلطی ہے۔ سودا نے لوہو نظم کیا تھا، آہنگ کا تقاضہ ہے، لیکن یہ لفظ لہو چھپا ہے۔ میر اور سودا کے عہد میں لوہو رائج تھا:

عجیب طرح کا وقتِ سواریِ نوشہ آکے پھولا باغ
روشنی کے جھاڑوں کے بدلے گھر کو آگ لگائی ہے
آرائش کے تختوں اُوپر بیاہوں میں ہوں شمع و چراغ
اُس کے بدلے یاں ہر ایک کی چھاتی پر ہیں لاکھوں داغ

۱۔ آرا (فعلن) ئش کے (فعلن) تختوں (فعلن) اوپر (فعلن) بیاہوں (فعلن) میں ہوں (فعلن) شمع (فعل) چراغ (فعول)

۲۔ اس کے (فعلن) بدلے (فعلن) یاں ہر (فعلن) ایک (فعل) کِ چھاتی (فعولن) پر ہیں (فعلن) لاکھوں (فعلن) داغ (فعل)

۳۔ عجیب (فعول) طرح کا (فعولن) وقتِ (فعل) سواری (فعولن) نوشہ (فعلن) آکے (فعلن) پھولا (فعلن) باغ (فعل)

۴۔ روش (فعل) نِ کے جھا (فعولن) روں کے (فعلن) بدلے (فعلن) گھر کو (فعلن) آگ (فعل) لگائی (فعولن) ہے (فع)

تقطیع کا آئینہ شفاف ہے۔ نادرست قرأت کی وجہ سے، جو تقطیع پروفیسر گیان چند نے کی، وہ درست نہیں ہے۔ سودا نے عروض کی اجازتوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ اُن کے مصرعے پوری طرح عروض کے دائرے میں ہیں۔

اور اب دوسری مثال کے مصرع والا بند:

کہوں میں کس سے بپت کی ماری کون سُنے مجھ دل کی بپر
گھر سے تو باہر آنے کو شرم ہوئی ہے دامن گیر
جو ڈکھ میں تھے اپنے سنگھاتی تھا ہوئے سب کھا کر تیر
خبر تیری لاوے سو کس کو ایسی پیر پرائی ہے!

۱۔ کہوں میں (فعولن) کس سے (فعلن) بپت (فعل) کی ماری (فعولن) کون (فعل)

سنے مجھ (فعولن) دل لا (فعلن) بیر (فعَل)

۲۔ گھر سے (فعْلن) تو با (فعْلن) ہر آ (فعلن) نے کو (فعلن) شرم (فعْل) ہوئی ہے (فعولن) دامن (فعْلن) گیر (فعْل)

۳۔ جُ دکھ میں (فعولن) تھے اب (فعْلن) نے سن (فعْلن) گھات (فعْل) فنا ہو (فعولن) اے سب (فعْلن) کھا کر (فعْلن) تیر (فعْل)

۴۔ خبر تے (فعولن) ری لا (فعْلن) وے سو (فعلن) کس کو (فعلن) ایسی (فعْلن) پیر (فعْل) پرائی (فعولن) ہے (فع)

یہاں یہ بات گوش گزار کر دی جائے کہ ٹیپ کے مصرع میں، دوسرا لفظ تیرَی ہے۔ دیوان میں ترَی لکھا ہے اعراب بالحروف کی وجہ سے تیرَی اور ترَی، ایک اور راک کا املا ایک تھا۔ ظاہر ہے اس زمانے کے مخطوطوں میں تیرَی ہی لکھا ہوگا۔

تقطیع کے بعد کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی کہ یہ متقارب مقبوض سولہ رکنی کا آہنگ ہے۔

اس آہنگ میں بوقلمونی، تنوع اور زنگا رنگی اس وجہ سے ہے کہ آٹھ مقامات پر تخنیق ہو سکتی ہے اگر پانچ سو بارہ نہیں تو چونسٹھ مختلف ترتیبیں ضرور ممکن ہیں۔ صدر و ابتدا اور عروض و ضرب میں صرف دو دو ارکان بالترتیب مقبوض اور اثرم، اور مقصور اور محذوف کو بھی شمار کریں تو تعداد اور زیادہ ہوگی۔ اگر کسی کو بنیادی ارکان کی شناخت نہ ہو، تو ہر مصرع میں ارکان کی مختلف ترتیبیں دیکھ کر ہلکان ہوگا کہ:

یہ مزاحف کہاں سے آئے ہیں
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے!

اور پھر عروض میں اسی کا عجز، اُسے ترکیب یا کرنے سے حکم لگانے پر مجبور کرے گا کہ ارکان کا ناجائز خلط کیا گیا ہے۔ گویا ایک گھڑے میں ارکان کی پرچیاں ڈال دی گئیں۔ ایک ایک کر کے پرچی نکالی گئی، اور آٹھ آٹھ رکن ایک ایک مصرع میں لکھ دیئے۔ اب یہ اتفاق ہے کہ کچھ مزاحف متدارک سے متقارب میں آ گئے، عروض و ضرب کے ارکان صدر و مطلع یا حشوین میں آ گئے۔

نہیں صاحب یہ بھی نہیں ہوا کہ ہشت پہلو گتّی پر آٹھ رکن لکھ دیئے گئے، گتّی پھینکی

اور ترتیب د ارکان لکھے گئے، اور اس طرح سودا نے ان ارکان پر مصرعے جوڑے! عروضی اور شاعر نہ پہلے گٹھیاں پھینک کر ارکان طے کرتے تھے، اور نہ آج۔

سودا اور جوش کے مصرعوں کو بحر سے خارج قرار دے کر پروفیسر گیان چند نے ان شعرا کے ساتھ کوئی زیادتی کی ہو، نہ کی ہو، اردو عروض پر ضرور تشدد کیا۔

جین صاحب نے عروض کا عرفان ایک ایسے انفرادی انداز میں حاصل کیا ہے، جو اُن کے لیے خاص معلوم ہوتا ہے۔ شاید اس کام میں وہ شرکت گوارا نہیں کرتے۔ ایسا لگتا ہے انھوں نے عروض کے ایک نئے دبستاں کی طرح ڈالی ہے، اور اپنے انفرادی طریقے سے اپنا عرفان عام کرنا چاہتے ہیں۔ یہ عروض اس عروض سے یکسر مختلف ہے جو خلیل، اخفش یا محقق طوسی کا ہے۔ جین صاحب کو تقطیع کا جو طریقہ مرغوب ہے، خلیل، اخفش اور محقق کے پیرؤوں کے نزدیک وہ غیر حقیقی تقطیع ہے۔ لیکن جین صاحب اسی کو اپنے عروض کی بنیاد اور نچوڑ سمجھتے ہیں۔ یہ ابلاغ کی کھائی نہیں، نظریوں میں تفاوت کی حائی ہے۔ اس کھائی کو پروفیسر جین، خلیل، اخفش، ابن قیس اور محقق کے عروض سے پاٹنا چاہتے ہیں۔

تقطیع کے اصول کے تحت، تیسری فصل میں تحریر فرماتے ہیں (ص ۲۲):

"مصرع کی ابتدا یا درمیان میں اگر کوئی ایسا لفظ آئے، جس کے آخر میں دو ساکن حرف ہوں، تو تقطیع کرتے وقت دوسرے ساکن کو لازماً متحرک ماننا ہوگا۔ مثلاً ع نیند کیوں رات بھر نہیں آتی۔ نی دکورات: فاعلاتن، ت بھر نہیں: مفاعلن، آتی: فعلن۔ مصرع کے بیچ دو ساکن حروف والا لفظ ہو، تو آپ دوسرے ساکن کو خواہ ساکن پڑھیے، خواہ متحرک، وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ آدمی، ہاشمی، کو خواہ آپ آد + می، ہاش + می بولیں، خواہ آ + دمی، ہا شمی۔ وزن برابر رہے گا۔ ع: آدمی آدمی کا دشمن ہے ع: خاص ہے ترکیب میں قوم رسولِ ہاشمی۔ ان مصرعوں میں آدمی کے دال اور ہاشمی کے شین کی قرأت خواہ سکون سے کی جائے، خواہ تحریک سے، مصرع موزوں معلوم ہوگا۔"

جنھیں عروض میں درک ہے ان کی بات نہیں۔ جنھوں نے عروض کے ابتدائی اسباق بھی پڑھے ہیں وہ بھی اس بات سے واقف ہیں کہ نثر اور نظم میں جو بنیادی فرق ہے، وہ اس وجہ سے ہے کہ ارکان میں جس ترتیب سے سکون اور تحریک ہوتی ہے، اسی ترتیب سے اصوات

میں سکون اور تحریک ہو، تو کلام موزوں ہے، اور ایسا نہ ہو تو کلام ناموزوں۔ کلام موزوں کو اسی طرح پڑھیں، جو متبادل صورتِ اختیاری جین صاحب نے بتائی ہے، تو وہ موزوں قرأت نہیں۔ آہنگ میں نہ ہونے کی وجہ سے یہ شعر کی نثری قرأت ہو گی۔ نثری شاعری کے عروضی تجزیے کے لیے پروفیسر گیان چند کے اصول کو اپنایا جا سکتا ہے!

پروفیسر گیان چند کو میں دعوت دیتا ہوں کہ غالب کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

یہ شعر بحر ہزج مثمن سالم میں ہے۔ مصرع میں چار بار مفاعیلن ہے۔ میں ارکان پر عبارت تقسیم کر کے شعر لکھتا ہوں۔

یے فتنہ آ   دمی کی خا   نِ ویرانی   کَ کیا کم ہے
ہُوے تم دو   ست جس کے دُش   مَ نُس کا آ   سْ ماں کیوں ہو

[پہلے دوست میں، اہل عروض سؔ اور تؔ کو الگ حروف سمجھتے تھے۔ یہ ملفوظی صورت ہے۔ تؔ کو تیسرا ساکن کہہ کر گرا دیا کرتے تھے۔ ڈاکٹر گیان چند لسانیات کے موضوع پر کتاب اور مضامین کے مصنف ہونے کے باوجود عروض میں اس پرانی ڈگر پر قائم ہیں۔ ستؔ مصمتی خوشہ ہے اور ایک صوت کا حکم رکھتا ہے۔ اس لیے تؔ کو تقطیع سے گرانا زائد المیعاد نظریہ ہے، جو مسترد کیا جانا چاہیئے۔ ص ۲۳ پر جین صاحب نے جو یہ لکھا ہے اُس پر دوبارہ غور فرمائیں، اور عروض کی مطابقت لسانیات سے پیدا کرنے کی کوشش کریں۔

، کسی لفظ کے آخر میں اگر دو سے زیادہ ساکن حروف ہوں، تو ان مزید حروف کو لازماً ساقط کر دیا جاتا ہے۔ تین ساکن کی مثالیں ہیں دوست، سدھارتھ، لارڈ۔ ان سب کا آخری حرف ساقط ہو گا،

یہ جملہ معترضہ نہیں ہے۔ وضاحت کے لیے اس پہلو کا مطالعہ ضروری تھا۔ اب ہم پھر غالب کے شعر پر واپس آتے ہیں:

یے فتنہ آ   دَمی کی خا   نَ ویرانی   کُ کیا کم ہے
ہُوے تم دو   ست جس کے دش   مَ نُکا آ   سْ ماں کیوں ہو

جین صاحب کو زحمت تو ہوگی۔ ہر رکن پر ٹھہرنا ہوگا۔ اگلے رکن کو کیا وہ ساکن سے شروع کر سکتے ہیں۔ بے معنی ہوں یا با معنی۔ کلمہ کی ابتدا ساکن سے محال ہے۔ صرف اس قطعے کو رد کر کے ہی دمی ساکن دال سے پڑھا جا سکتا ہے۔ دمی ہی کیوں۔ ہر رکن کی ابتدا متحرک سے ہوتی ہے۔ زبان میں آدمی کی دال، دوست کا ست، آسماں کا سین ساکن ہیں۔ لیکن حرف نثر میں۔ یہ حروف مطلق طور سے ساکن نہیں ہیں۔ یہ حرکت باطنی رکھتے ہیں، جو نثر میں موقوف رہتی ہے، نظم میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ جو اس بنیادی حقیقت سے واقف نہیں، اس کے علم و فضل میں برکت کی دعا ہی کی جا سکتی ہے۔

ایک فاضلِ مطلق عروضی، جو خیر سے عروضیات کے موضوع پر تصنیف کے نام پر حوالے کے بغیر تالیفی کام کرتے ہیں، اور عروضیات کے پروفیسر بھی ہیں، اس بات پر معترض ہوئے کہ تقطیع کے مطابق مصرع "قطعے" پڑھنے کی کیا ضرورت ہے۔ پروفیسر گیان چند عالم آدمی ہیں، وہ "فاضلِ مطلقانہ" اعتراض نہیں کریں گے۔ فلم یا ویڈیو کو "فریم بائی فریم" دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ "حرکت" کس منزل میں "منجمد" فریم میں ہے۔ ہر منجمد فریم میں حرکت باطنی ہوتی ہے!

ص ۲۲ پر جین کی اس صورت سے بحث کی ہے، جب درمیانِ مصرع میں وہ کسی لفظ کا آخری حرف ہو، اور ما قبل حرف ساکن ہو۔ اس کام میں غالب کے مصرع "شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک" کے پہلے رکن کی جو نشاندہی کی ہے، اسے دیکھ کر بعد افسوس ہوا۔ پروفیسر گیان چند کے مرتبہ کا عالم اور ماہرِ لسانیات رنگ میں نون کو ساکن نہیں، بلکہ غنہ سمجھتا ہے! پروفیسر جین کی عبارت نقل کی جاتی ہے۔

"ع، شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک میں شم عَ ہر رگ: فاعلاتن لیا جائے گا۔"

نون غنہ کے سقوط کے لیے بھی پروفیسر گیان چند نے ایک قاعدہ کلیہ بیان کیا ہے، اور مثالیں بھی دی ہیں۔ ص ۲۸:

"اگر الف، و، ی کے بعد نون غنہ ہو، تو نون غنہ کا سقوط تو لازمی ہے، اس کے قبل کے الف، واؤ، ی بھی ساکت ہو سکتے ہیں۔

مخمق خوشوں (دوست میں ست اور گوشت میں شت) کی ت اور یا مخلوط اور

ہاءِ مخلوط کے سقوط کی طرح نون غنہ کے سقوط کی بات زائد المیعاد ہے۔ جب کوئی صوت دوسری صوت میں ضم ہو جائے، اور ایک حرف کی آواز ہو تو سقوط کا تصور بامعنی نہیں۔ ہکاری آوازیں، اور غنہ کے ساتھ اصوات، اپنی جگہ ایک صوت کا حکم رکھتی ہیں۔ جب ایک صوت ہے تو مکتوبی دو حروف بے شک ہوں، لیکن ملفوظی حرف ایک ہے۔ غنگی صوت پر کوئی عروضی بار ہے ہی نہیں، اور اس سے عروضی قیمت میں اضافہ نہیں ہوتا، اس لیے بیسویں صدی کے آخر میں جب لسانیات نے اتنی ترقی کر لی ہے، لکیر کا فقیر بنے رہنا پروفیسر گیان چند جیسے فاضل ماہر لسانیات کے مرتبہ سے، بلکہ لسانیات کے مبتدی کے مرتبہ سے بھی نیچے کی بات ہے۔ جب انھوں نے عروض کی بنیادی باتوں میں توڑ پھوڑ کا بیڑا اٹھایا ہے، تو ان ازکار رفتہ نظریات کو کیوں گلے لگا رکھا ہے! لسانیات کے طالب علم کی حیثیت سے اس کم سواد فقیر حقیر پُر تقصیر کو سب سے زیادہ حیرت اس بات پر ہے کہ پروفیسر گیان چند غنہ الف واو اور یے "میں" نہیں، بلکہ ان کے "بعد" سمجھتے ہیں، لسانیات کے جو سبق اس کم سواد فقیر حقیر پُر تقصیر نے پڑھے ہیں، ان کو ذہن سے مسمار کر کے پروفیسر گیان چند کی لسانیات سے کسب و استفادہ کا کوئی ارادہ نہیں۔

ایسا لگتا ہے کہ پروفیسر جین بحور کی درجہ بندی کو خواہ مخواہ کا تکلف سمجھتے ہیں، اور انہوں نے ایک کم سو مصرعے مع اوزان کے لکھے ہیں۔ جو ارکان پروفیسر جین نے تجویز فرمائے ہیں، ان سے ایک بات بہت اچھی طرح واضح ہوتی ہے اور وہ یہ کہ غیر حقیقی تقطیع کی یہ بہترین مثالیں ہیں۔ اگر فک بحور اور مزاحف اور اُن کے مقامات سے موصوف واقف ہیں، تو اس واقفیت کی پرچھائیں بھی ص ۵۵ سے ص ۶۰ تک اپنی تحریر پر پڑنے نہیں دی۔

"اب ملاحظہ ہوں ۱۷ حرفی یا ۲۶ ماترائی اوزان۔ ان کی مثال میں جہاں دوسرے شعراء کے مصرعے مل گئے، لکھ دیئے گئے ہیں۔ بقیہ خود بنا کر لکھ دیئے ہیں۔

..... اس سے پیشتر میں نے اپنے دو مضامین اردو کی ہندی بحر مشمولہ نذر ذاکر، دلّی ۱۹۶۸ء اور اردو ہندی کے مشترک مقامات مشمولہ ارمغانِ مالک دلّی ۱۹۷۱ء میں اوزان کی جو فہرست دی تھی، اسے منسوخ کرتا ہوں۔ موجودہ فہرست ہی معتبر مانی جائے (ص ۵۵)۔"

یہ مختصر فہرست اتنی لمبی ہے کہ سب کو سمجھنا اکتا دینے والا عمل ہوگا۔ نمونے کے طور پر صرف چند اوزان: لیکن یہ بات پہلے عرض کر دی جائے کہ پروفیسر گیان چند نے شعر کے بجائے ایک مصرع لکھا ہے، پانچویں نمبر پر:

بخدا بخدا، پاس میرے آ : فعِلُن فعِلُن فعْل فعولن

فعِلُن فعِلُن (بہ حرکتِ عین) فاعلن متدارک کے مخبون ہیں۔ فعولن متقارب کا سالم رکن ہے، اور فعْل (بہ تسکینِ لام) اس کا اثلم مقصور ہے اور صرف آخر مصرع میں رکھا جا سکتا ہے۔ فعَلُ (بہ حرکت عین) اثرم، یعنی اثلم مقبوض ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پروفیسر گیان چند فعْل اور فعَلُ کو حشوین میں ایک دوسرے کا متبادل سمجھتے ہیں! اس سے قطع نظر مصرع میں دو رکن متدارک کے اور دو رکن متقارب کے رکھنا، دو بحروں میں عروضی مناکحت کا رشتہ پیدا کرنا نہیں، بلکہ عروض سے عدم واقفیت ہے اسی کو غیر حقیقی تقطیع کہتے ہیں۔ پروفیسر گیان چند مصرع کہنے پر قادر ہیں، لیکن عروض نا آشنا شاعروں کی طرح اس کی بحر سے اور ارکان سے واقف نہیں۔

یہ مصرع بحرِ عمیق مخبون مسدس، مرفّل الآخر میں ہے۔ فاعلن فاعلاتن فاعلن سالم ارکان ہیں۔ اس مصرع کے لیے ارکان ہیں: فعِلُن فعِلاتن فعِلاتن یا آخری، یعنی دوسرا فعِلاتن، فاعلن کا مخبون مرفّل ہے۔ اگر ترفیل سے پرہیز ہے، تو مثمن ارکان ہوں گے فعِلُن فعِلاتن فعِلُن فع۔ یہاں فع مجحوف نہیں بلکہ مخبون مطموس ہے! تقطیع یہ ہے: بخدا (فعِلُن) بخدا پا (فعِلاتن) پاس مرے (فعِلاتن) آ (فع) چھٹے نمبر پر پروفیسر گیان چند کا یہ مصرع ہے:

میری جانِ تمنا کہاں گئی : فعِلُن فعِلُن فعْل فاعلن

فعِلُن فعِلُن (بہ حرکت عین) اور فاعلن متدارک کے ارکان ہیں۔ فعْل (وہ اثرم، بحرکتِ لام ہو یا اثلم مقصور بہ تسکین لام، دونوں صورتوں میں) متقارب کا مزاحف ہے۔ اس کا خلط جائز نہیں۔ اس غیر حقیقی تقطیع کی ضرورت نہ ہوتی، اگر یہ آہنگ عریض میں تلاش کیا جاتا۔ مسدس کے ارکان ہیں مفاعیلن فعولن مفاعیلن۔ محقق طوسی اسے مقلوب طویل کہتے ہیں (معیار الاشعار ص-۱۲۰)۔ زیرِ غور مصرع مقبوض الآخر ہے: مفاعیلن فعولن مفاعلن۔ تقطیع یہ ہے، اور اس میں مصرع کی تی بھی نہیں گرانی پڑتی، جو صاحب مصرع

نے گرا کر فعُ کے وزن پر فٹ کیا ہے:

مری جانے (مفاعیلن) تمنا (فعولن) کہاں گئی (مفاعلن)

گیارہویں نمبر پر مثال میں موصوف نے اپنا یہ مصرع پیش کیا ہے:

بخدا میں نے چین نہ پایا : فعِلن فعْلن فعْل فعولن

پہلے دو ارکان متدارک کے اور دوسرے دو متقارب کے ہیں۔ ارکان کی یہ صحبت ناجنسی عروض پر جبر ہے، اور یہ تقطیع غیر حقیقی ہے۔ یہ آہنگ مدید (مسدّس) میں بھی تلاش کیا جاسکتا تھا! جس کے ارکان ہیں، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن۔ سب ارکان مخبون ہیں۔ حشو مخبون مسکن ہے: فعِلاتن فعْلن فعلاتن۔ تقطیع یہ ہے:

بخدامیں (فعِلاتن) نے چے (فعْلن) ن ن پایا (فعِلاتن)

بارہویں نمبر پر صاحب مضمون کا مصرع ہے:

کوئی جاتا ہے دور دیس کو : فعِلن فعْلن فعْل فاعلن

تیسرا رکن متقارب کا ہے (وہ اثرم ہو یا اثلم مقصور)۔ باقی تین متدارک کے ہیں اس خلطِ بے جا کی اجازت نہیں۔

رجز میں یہ آہنگ فراہم ہوسکتا ہے۔ مسدّس مرفوع مرفوع مخبون: فاعلن فاعلن مفاعلن

کوی جاتا (فاعلن) تاہ دو (فاعلن) ردیس کو (مفاعلن)

تیرہویں مثال میں صاحب مضمون کا مصرع ہے:

بخدا آؤ مری گلی میں : فعِلن فعْلن فعْل فعولن

صاحب مصرع نے محذوف فعولن تیسرا رکن رکھا ہے، اور چوتھا رکن سالم فعولن۔ پہلے دو ارکان متدارک سے ہیں۔ یہ بھی خلطِ بے جا ہے۔ رجز سے یہ آہنگ بھی حاصل کیا جاسکتا ہے: مرفوع مطوی، مطوی، مجلح، فعِلن مفتعِلن فعولن۔ یہ رجز مطوی کی وہ صورت ہے، جس میں پہلے رکن میں طیّ اور رفع اور آخری رکن میں طیّ اور قطع ساتھ لگیں۔

بخدا (فعِلن) آؤمری (مفتعِلن) گلی میں (فعولن)

صاحب مصرع نے چوتھی مثال میں خدا کا واسطہ دیا ہے:

بجدا آؤ مرے سامنے : فعلُن فعلُن فعْل فاعلن

ما قبل کی مثال میں فعولن آخری رکن تھا۔ یہاں فاعلن ہے۔ دوسرا حشو متقارب کا محذوف فعْلُ ہے، جو صرف عروض و ضرب کا مزاحف ہے۔ پہلا اور چوتھا رکن متدارک سے ہے۔ تیسرا متقارب سے، اور دوسرا دونوں میں مشترک ہے۔ یہ آہنگ مدید اور خفیف، دونوں سے بہ آسانی وضع کیا جا سکتا تھا۔ مدید میں فاعلاتن فاعلن کی تکرار ہے اور خفیف میں فاعلاتن مس تفع لن کی۔

مدید میں ارکان سیدھے سیدھے فعلاتن (مخبون) فاعلن (سالم) فاعلن (محذوف) ہیں۔ خفیف میں بھی یہ وزن ہے، لیکن حکم معاقبہ کی خلاف ورزی ہوتی ہے۔ اس لیے ہم یہ وزن خفیف سے حاصل نہ کریں گے۔ پھر بھی دیکھیے: فعلاتُ (شکول) مفاعلن (مخبون) فاعلن (محذوف) فاعلاتن کے تن اور مس تفع لن کے مس میں معاقبہ ہے۔ نون اور سین ایک ساتھ نہیں گرائے جا سکتے، ورنہ تخنیق سے فعلاتن فاعلن فاعلن وزن حاصل ہو سکتا تھا۔ اس لیے یہ وزن مسترد ہوتا ہے، اور صرف مدید کے تحت انہی ارکان سے تقطیع درست ہے:

بجدا آ (فعِلاتن) اُو مرے (فاعلن) سامنے (فاعلن)

انیسویں مثال کا مصرع ہے:

گُل پہ رہتی گُل بدلی ہے : فعْلُن فعِلُن فعْل فعولن

فعْلُ کا لام متحرک ہے، اگرچہ دکھایا نہیں گیا ہے۔ دوسرا رکن فعِلُن متدارک ہے۔ باقی ارکان متقارب میں درست ہیں۔ یہ غیر حقیقی تقطیع ہے، متدارک اور متقارب کے ارکان کے خلط کی وجہ سے بحرِ عمیق میں، کہ جس کے ارکان فاعلن فاعلاتن کی تکرار سے ہیں، اسی ترتیب میں، یہ وزن موجود ہے۔ فعْلن (مخبون مسکّن) فعِلاتن (مخبون) فعِلاتن (مخبون مرفّل) مسدس میں۔ اور مثمن میں ہر فل رکن کی جگہ فعلُن (مخبون) فع (مخبون محذوف مطموس)۔ تقطیع یہ ہے:

گُل پے (فعْلُن) رَ ہتی گُل (فعِلاتن) بدلی ہے (فعِلاتن)

فعْلن رمل میں بھی مخبون محذوف مسکّن مزاحف ہے، جو صرف آخرِ مصرع کے لیے ہے۔ رمل میں ان ارکان سے تقطیع کی جائے تو تقطیع غیر حقیقی ہوگی۔ یہ اس لیے

عرض کیا جارہا ہے کہ موصوف نے آخرِ مصرع کے مزاحف ان مقامات پر بھی رکھے ہیں جہاں نہیں رکھنا چاہیے۔ اکیسویں مثال آگے آئے گی۔

بیسویں مثال میں صاحب مضمون نے اپنا مصرع پیش کیا ہے:

پھر ڈھونڈ رہا ہے وہی مجھے : فعْلن فعِلن فعْل فاعلن

پہلا رکن متدارک اور متقارب میں مشترک ہے۔ دوسرا رکن متقارب کا ہے۔ اس خلط بے جا کی وجہ سے ان ارکان سے تقطیع غیر حقیقی ہے۔ (بحر عریض: مفاعیلن فعولن) میں یہ آہنگ موجود ہے، مفعولُ فعولن مفاعلن۔ مفعولُ اخرب اور مفاعلن مقبوض مفاعیلن ہیں۔ فعولن بھی مفاعیلن محذوف ہے، لیکن اس حیثیت سے حشو میں نہیں رکھا جا سکتا۔ یہاں سالم رکن ہے۔

پھر ڈھونڈ (مفعولُ) رہا ہے (فعولن) وہی مجھے (مفاعلن)

یہ ہے صاحب مضمون کا اکیسواں مصرع:

گل پیرہنی مرے دوست کی : فعْلن فعِلن فعَل فاعلن

تیسرا رکن حشو میں متقارب کا محذوف مزاحف ہے! اس کی وجہ سے بھی، اور دوسرے رکن فعِلن متدارک کا مخبون اور آخر کا رکن متدارک کا سالم ہونے کی وجہ سے یہ ناجائز اختلاطِ غیر کفو کی مثال ہے، اور ان ارکان سے تقطیع غیر حقیقی ہوگی۔

مقتضب مسدس کے ارکان ہیں: مفعولاتُ مستفعِلن مستفعِلن ہیں۔ ان کے مزاحف میں یہ آہنگ موجود ہے: مفعولُ (مرفوع) مفاعلن (مخبون) فاعلن (مطوی مقطوع)

گل پیرہ (مفعولُ) ہنی مرے (مفاعلن) دوست کی (فاعلن)۔ ست مصمتی خوشنما ہے، اور ایک صوت کا حکم رکھتا ہے۔ مقتضب میں مراقبہ ہے۔ ہر رکن میں دو دو اسباب خفیف ہیں۔ ہر رکن میں ایک کے ساکن کو سببِ خفیف سے ساقط کرنا لازمی ہے۔ اس حکم کی پابندی کی گئی ہے۔

گل بدنی کے تصور میں ہماری عمر کے لوگوں کے لیے بڑی جاذبیت ہے، مصرع میں آئے تو شعریت کا رس چھلکنے لگتا ہے۔ فاضل مصنف نے کثرت سے اس ترکیب کو استعمال کیا ہے، اس کی وجہ سے، مصرعوں کی غیر عروضی تول کے باوجود، گل بدنی کی کشش تو ہے ہی۔ تیسویں مثال ہے:

خلدِ نظر ہے تری گُل بدنی : فعْل فعولن فعِلن فعْلن

پہلے دو رکن متقارب سے ہیں اور دوسرے دو متدارک سے۔ اس اجتماع نا جنس کی عروض میں اجازت نہیں، اس لیے ان ارکان سے تقطیع غیر حقیقی ہوگی۔ رجز میں یہ آہنگ مل سکتا تھا، مفتعلن مفتعلن فعلن۔ مفتعلن مطوی ہے اور فعلن مرفوع مطوی۔

خلدِ نظر (مفتعلن) ہے ترگُل (مفتعلن) بدنی (فعِلن)

اکتیسویں مثال ہے:

خلدِ نظر گُل بدنی تیری : فعْل فعولن فعِلن فعْلن

تیسرا رکن متدارک کا مخبون ہے۔ باقی ارکان متقارب سے ہیں۔ یہ خلطِ بے جا ہے، اور عروض میں اس کی اجازت نہیں۔ ان ارکان سے تقطیع غیر حقیقی ہے۔

یہ وزن بھی رجز سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ مفتعلن مفتعلن فعْلن۔ آخری رکن فعْلن احذ ہے۔ مستفعلن کے آخر کا وتد مجموع ساقط کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ یہ آخرِ مصرع کا مزاحف ہے:

خلدِ نظر (مفتعلن) گُل بدنی (مفتعلن) تیری (فعْلن)

ایک گُل بدنی اور بتیسویں مثال کا مصرع:

خلدِ نظر تیری گُل بدنی فعْل فعولن فعْلن فعِلن

پروفیسر گیان چند نے پہلے تین رکن ایسے رکھے ہیں، جو متقارب میں رکھے جا سکتے ہیں، لیکن چوتھا رکن متدارک کا مخبون ہے۔ ایسے اجتماع ارکان کی عروض میں اجازت نہیں۔ ان ارکان سے تقطیع غیر حقیقی ہے۔ یہ آہنگ بھی رجز کے مزاحف سے تقطیع ہو سکتا ہے، مفتعلن مفعولن فعِلن۔ مفعولن مطوی (مفتعلن) مسکّن ہے۔ اور فعِلن مرفوع مطوی۔

خلدِ نظر (مفتعلن) تیری گُل (مفعولن) بدنی (فعِلن)

اور یہ ہے چالیسویں مثال:

اب کہاں کتنی گُل پیرہنی : فعْل فاعلن فعِلن فعْلن

حادی متدارک ہے، کیونکہ تین ارکان اس میں رکھے جا سکتے ہیں۔ پہلا رکن صرف متقارب کا ہے۔ آخری رکن دونوں میں مشترک ہے۔

اس آہنگ کا استخراج مقتضب سے ہو سکتا ہے، جس کے ارکان (مسدس) ہیں

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن۔ مزاحف یہ ہوں گے فاعلاتُ (مطوی) مفعولن (مطوی مسکن) فعِلُن (مجبول مقطوع یعنی مخبون مطوی مقطوع)۔ تقطیع یہ ہے:

اب کہاں گ (فاعلاتُ) ای گُل پے (مفعولن) رہی (فعِلُن)

سینتالیسویں مثال پروفیسر گیان چند کا یہ مصرع ہے:

سدا رہے گل بدنی تیری : فعَل فعولن فعِلن فعْلن

تیسرے کو چھوڑ کر، جو متدارک کا ہے سب ارکان متقارب کے ہیں۔ عروضی قباحت یہ بھی ہے کہ آخرِ مصرع کا محذوف رکن فعَل، مصرع میں پہلا رکن ہے۔ ان ارکان سے بھی تقطیع غیر حقیقی ہے۔

بڑی آسانی سے یہ وزن رجز میں مل سکتا تھا۔ مفاعلن (مخبون) مفتعِلن (مطوی) فعْلن (احذ)۔ تقطیع یہ ہے:

سدا رہے (مفاعلن) گل بدنی (مفتعِلن) تیری (فعْلن)

اڑتالیسویں مثال یہ ہے ۔ یہ بھی موصوف کے نتیجۂ فکر سے ہے۔

سدا رہے تیری گل بدنی : فعَل فعولن فعْلن فعْلن

ارکان سب متقارب سے ہیں، لیکن وہی عروضی قباحت۔ پہلا رکن محذوف ہے، جس پر صرف مصرع کا اختتام ہو سکتا ہے۔

بنیادی طور سے یہ بھی وہی وزن ہے، جو پچھلے مصرع کا تھا۔ فرق صرف یہ ہے کہ مطوی مفتعِلن کی جگہ، دوسرا رکن مفعولن (مطوی مسکن) ہے۔ رجز مسدس مخبون مطوی مجبول مقطوع (احذ کے بجائے)۔ تقطیع یہ ہے۔

سدا رہے (مفاعلن) تیری گل (مفعولن) بدنی (فعِلُن)

پچپنواں مصرع مثال میں یہ ہے، عروضی بحث ہے، اس لیے معنی سے سروکار نہیں ہے۔

پھلے خوب گل بدنی تیری : فعَل فاعلن فعِلن فعْلن

پہلا رکن متقارب کا محذوف رکھا گیا ہے۔ باقی تینوں ارکان متدارک کے ہیں۔ اگر یہ تینوں متقارب کے بھی ہوتے، تو بھی محذوف رکن صدر/ابتدا میں ہونے کی وجہ سے یہ غیر حقیقی وزن ہوتا۔ دو بحور کے ارکان کے غلط/ناجائز کی وجہ سے بھی، ان ارکان سے

تقطیع غیر حقیقی ہوگی۔

مقتضب میں یہ وزن ہوگا مخبون (مفاعیلُ) مطوی (مفتعلُن) مرفوع مقطوع (فعْلن)۔ تقطیع یہ ہے:

پہلے خوب (مفاعیلُ) گل بدنی (مفتعلُن) تیری (فعْلن)

متقارب میں بھی یہ وزن واضح ہے۔ فعولن فعولُ فعولن فع۔ لیکن پروفیسر گیان چند نے غیر حقیقی وزن اختراع فرمانے میں آسانی محسوس کی۔ متقارب میں تقطیع یہ ہے (فعولُ مقبوض ہے، اور فع ابتر ہے):

پہلے خو (فعولن) ب گل ب (فعولُ) دنی تے (فعولن) ری (فع)

یہاں یہ عرض کر دیا جائے کہ مقتضب کے بجائے متقارب سالم مقبوض سالم ابتر کے تحت ہی اس وزن کو رکھنا مرجح ہے۔ مقتضب کے تحت اس وزن کی موجودگی عروض کی مشق کے طور پر نہیں، اس لیے دکھائی گئی ہے کہ متقارب اور متدارک کے ارکان کے خلط بے جا کی ضرورت نہ تھی۔ اگر مرکب بحر ہی میں ڈھونڈھنا تھا، تو مقتضب میں ڈھونڈھنا تھا!

چھتیسواں مصرع موصوف نے یہ موزوں کیا ہے:

پہلے خوب تیری گل بدنی : فعَل فاعلن فعْلن فعِلُن

جو اوزان پروفیسر گیان چند نے درج فرمائے ہیں، وہ غیر حقیقی ہیں، اور ان سے صرف غیر حقیقی تقطیع ہو سکتی ہے، کیونکہ (۱) متقارب کی محذوف پہلا رکن ہے (۲) فاعلن اور فعِلن متدارک کے ارکان ہیں۔ ان دو بحور کے ارکان اس پیچیدگی کی اجازت عروض میں نہیں ہے۔

عروض کے ایک مبتدی کو بھی اس بات پر حیرت ہوگی کہ پروفیسر گیان چند نے رسالہ "اردو کا اپنا عروض" تحریر فرمایا ہے اور یہ وزن متقارب میں نہ دیکھ سکے۔ ملاحظہ فرمائیں:۔

فعولن فعولُ فعولُ فعَل (فعولُ مقبوض ہے اور فعَل محذوف)

تخنیق سے یہ وزن ہوا: فعولن فعولن فعْلُ فعَل۔ اور یہی وزن اس مصرع کا ہے:

پہلے خو (فعولن) ب تیری (فعولن) گل بَ (فعْلُ) دنی (فعَل)

مقتضب میں مفاعیلُ مفعولن فعِلُن کے وزن پر یہ مصرع ہے۔ لیکن جب مفرد بحر

متقارب میں یہ وزن فراہم ہے، تو مقتضب میں جانے کی ضرورت نہیں۔
"اردو کا اپنا عروض" کے مصنف کا چھتیسواں مثال میں پیش کیا ہوا مصرع ہے:

تاباں رہے خوب گل بدنی : فعلن فعَلْ فاعلن فعِلن

محذوف فعَلْ ذرا تو آگے کھسکا یا گیا۔ آخرِ مصرع کا مزاحف رکن پہلا حشو ہے! یہ متقارب کا رکن ہے۔ فاعلن اور فعِلن متدارک سے لائے گئے ہیں۔ خلطِ ناجائز کی وجہ سے یہ حقیقی وزن نہیں، اور ان مزاحف سے کوئی عروضی تقطیع کر سکتا ہے۔ ہاں جو غیر حقیقی تقطیع کو گالی نہ سمجھتا ہو، اس کی اور بات ہے۔

(۱) آئین (۲) آئین (۳) آئین۔

متقارب کے ارکان اس مصرع میں بہت واضح ہیں۔ یہ واقعی بڑے دکھ کی بات ہے کہ جن پر پروفیسر گیان چند نے دھیان نہیں دیا فعْلن (اثلم) فعولن (سالم) فعولُ (مقبوض) فعَلْ (محذوف)۔ تقطیع ملاحظہ فرمائیں۔

تاباں (فعْلن) رہے خو (فعولن) بُ گُل بَ (فعولُ) دنی (فعَلْ)

تیراسویں نمبر پر پروفیسر گیان چند نے اپنا یہ مصرع مثال میں فراہم فرمایا ہے:

آیا ہے میرے گھر مرا صنم : فعْلن فعَلْ فعول فاعلن

اب ظاہر ہے کہ دوسرا رکن متقارب کی محذوف ہے، تو تیسرا رکن مقصور ہی تصور کیا جائے گا، کیونکہ لام پر پیش نہیں ہے۔ لیکن ہم لام کو متحرک مان لیتے ہیں۔ جس طرح درمیانِ مصرع میں موقوف حرف، حرکتِ باطنی ظاہر کر دیتا ہے (اگر سببِ خفیف کا ساکن نہ ہو) شاید موصوف سمجھتے ہیں کہ ارکان میں بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ عرض ہے کہ عروض میں اس کا دستور نہیں ہے، ایسا ہو تو سارا انتظام درہم برہم ہو جائے۔ بہرکیف!

پروفیسر چین نے ہے کی ے اور میرے کی ے، دونوں ساقط کی ہیں، تا کہ مجوزہ وزن پر مصرع پورا اترے۔ متدارک کا سالم رکن فاعلن اور متقارب کے ارکان فعَلْ اور فعول کی وجہ سے وزن غیر حقیقی ہو گیا ہے، اور ان ارکان پر تقطیع غیر حقیقی ہی ہو سکتی ہے۔

یہ وزن ہزج میں موجود ہے، اور کسی ے کا سقوط بھی نہیں ہوتا۔ ترتیب ہے اخرب سالم مقبوض:

مفعول مفاعیلن مفاعلن

تخنیق سے یہ وزن حاصل ہوتا ہے، مفعولن مفعولن مفاعلن

متقارب میں بھی یہ وزن موجود ہے، لیکن مصرع میں پانچ رکن رکھنا پڑیں گے۔ ایسا عام رواج نہیں ہے۔ بیت میں چھ، آٹھ، بارہ اور سولہ رکن رکھے جاتے ہیں۔ دس رکن رکھنے میں بھی کوئی مواقع نہیں ہیں۔ بس رواج نہیں۔ متقارب کے ارکان ہوں گے:

فعل فعولُ فعولن فعولُ فع

تخنیق سے یہ ارکان حاصل ہوں گے۔ فعْلن فعْلن فعْلن فعولُ فع

ہزج اور متقارب میں تقطیع ملاحظہ فرمائیں:

ہزج:۔ آیا ہے (مفعولن) میرے گھر (مفعولن) مرا صنم (مفاعلن)

متقارب:۔ آیا (فعْلن) ہے مے (فعْلن) رے گھر (فعْلن) مرا ص (فعولُ) نم (فع)

اور اب پچاسیواں مصرع، جو مثال کے لیے صاحب "اردو کا اپنا عروض" نے موزوں فرمایا:

وہ دور دیس کو چلا گیا : فعْلن فعَل فعول فاعلن

فعول کے لام پر پیش نہیں لگایا گیا ہے۔ ہم فرض کرلیں گے کہ یہ مقبوض فعولن ہے، اور لام متحرک ہے۔ فعَل اور فعول، دونوں متقارب کے مزاحف ہیں۔ فعَل محذوف ہے اور حشو میں نہیں رکھا جاسکتا۔

متقارب میں پنج رکنی فعْلن فعولُ فعْلُ فعْلُ فع سے اس مصرع کی تقطیع ہوتی ہے۔ لیکن دہ رکنی بیت کا رواج نہیں ہے، اس لیے ہم متقارب میں اسے نہیں رکھیں گے۔ ہزج مسدس مقبوض مجبوب الآخر میں یہ مصرع ہے۔ ارکان ہیں: مفاعلن مفاعلن فعَل۔ تقطیع یہ ہے۔

وُ دور دے (مفاعلن) س کو چلا (مفاعلن) گیا (فعَل)

چھیاسیویں مثال میں جین صاحب نے اپنا یہ مصرع فراہم کیا ہے:

آؤ چراغ جلائیں دوستو : فعْلُ فعولُ فعول فاعلن

حسب معمول متقارب اور متدارک کے ارکان کا خلط ناجائز ہے۔ فاعلن متدارک سے باقی متقارب کے مزاحف ہیں۔ متقارب کے پانچ ارکان سے یہ وزن حاصل ہوسکتا

ہے، لیکن چونکہ وہ رکنی بیت کا رواج نہیں ہے، اس لیے ہم اسے نظر انداز کرتے ہیں۔

جین صاحب نے آؤ میں واو پر ہمزہ دے کر اشباع کیا ہے۔ جلائیں بھی ایک زائد شوشے اور ہمزہ کے ساتھ لکھا ہے، لیکن ان کی تقطیع میں آؤ اور جلا یں ہیں۔ اشباع کے ساتھ، جیسے یہ دو لفظ لکھے ہیں، اس مصرع کا وزن ہے مفعول مفتعلن مستفعلن۔ جلا یں میں اشباع نہ ہو تو مصرع کا وزن ہوگا: مفعول مفتعلن مفاعلن۔ تقطیع یہ ہے:

(۱) آو ج (مفعولُ) راغ جلا (مفتعلن) ئیں دو ستو (مستفعلن)

(۲) آؤ ج (مفعولُ) راغ جلا (مفتعلن) یں دوستو (مفاعلن)

پہلا وزن مسترد کرنا پڑے گا، کیونکہ مقتضب کے تحت آتا ہے۔ اس بحر میں مراقبہ ہے۔ مسدس کے ارکان ہیں مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن۔ ہر رکن میں دو اسباب خفیف ہیں ثبوت دونوں کے ساکنوں کا باہم جائز نہیں۔ اس لیے آخری رکن مستفعلن مقتضب کی ترتیب میں نہیں رکھا جاسکتا۔

دوسرا وزن مقتضب کے تحت بھی درست ہے۔ مفعولُ (مرفوع) مفتعلن (مطوی) مفاعلن (مخبون) اور یہ وزن مضارع کے تحت بھی رکھا جاسکتا ہے۔ مسدس سالم کے ارکان ہیں: مفاعیلن فاع لاتن مفاعیلن۔ مفعولُ (اخرب) مفتعلن (مقبوض) مفاعلن (مقبوض)۔ تقطیع اوپر دی جا چکی ہے۔

نواسیواں مصرع جو مثال میں پیش کیا گیا ہے:

جھوم رہی ہے تری گل بدنی — فعْلُ فعول فعولن فعلن

فعِلن متدارک کا مخبون ہے۔ باقی ارکان متقارب کے ہیں۔ ان کا خلط از روے عروض درست نہیں۔

رجز میں یہ وزن آسانی سے فراہم ہے۔ مفتعلن مفتعلن فعلن (مطوی مطوی مخبول مقطوع)

(۱) جھوم رہی (مفتعلن) ہے تری گل (مفتعلن) بدنی (فعلن)

رجز میں ایک اور وزن ہے، جس کی عروضی قیمت ذرا سی مختلف ہے۔ لیکن خوشنما

معلوم ہوتا ہے: مفتعِلُن فاعلن مفتعِلُن۔ اس میں فاعلن مرفوع ہے۔

۸۹ جھوم رہی (مفتعِلُن) ہے تری (فاعلن) گل بدنی (مفتعِلُن)

دوسرا وزن مرجّح ہے، کیونکہ اس میں تری کی ی کا سقوط نہیں ہوتا۔

۹۰ پرجین صاحب کا یہ مصرع مثال میں ہے:

یہاں چراغ جلاؤ دوستو   فعَل فعول فعول فاعلن

اس وزن کے لیے جو ارکان رکھے گیے ہیں، ان میں دو شدید قسم کی عروضی قباحتیں ہیں۔ فعَل، متقارب کا محذوف پہلا رکن رکھا گیا ہے۔ متقارب کے ارکان کے ساتھ متدارک کا فاعلن رکھا گیا ہے۔ ارکان کی یہ آمیزش عروض کو منظور نہیں، اس لیے ان ارکان سے تقطیع کی جائے تو غیر حقیقی ہوگی۔

یہ وزن بحر صغیر مسدس میں حاصل ہوتا ہے۔ سالم کے ارکان ہیں: مس تفع لن۔ فاعلاتن مس تفع لن۔

پہلے اور تیسرے ارکان مخبون مفاعلن اور درمیان کا مشکول فعِلاتُ رکھیں:۔

مفاعلن فعِلات مفاعلن

تخنیق سے وزن ہوگا، مفاعلن فعِلاتن فاعلن

اور یہی وزن ہے اس مصرع کا جین صاحب نے لگاؤ لکھا ہے، لیکن اپنے وزن میں ہمزہ ساقط کیا ہے۔

یہاں چرا (مفاعلن) غ جلاؤ (فعلاتن) دوستو (فاعلن)

تیرانیواں مصرع مثال میں یہ پیش کیا گیا ہے:

یہاں چراغ جلا دو رفقا   :   فعَلْ فعول فعولن فعِلُن

عروضی قباحتیں اس وزن میں بھی، جو پروفیسر گیان چند نے تجویز کیا ہے، کوٹ کوٹ کر بھری ہیں۔ پہلے تین ارکان متقارب کے ہیں اور آخری رکن متدارک کا ہے۔ محذوف فعَل پہلا رکن رکھا گیا ہے۔ جو اصول کی صریح خلاف ورزی ہے کسی ترتیب میں یہ صرف مصرع کا آخری رکن ہو سکتا ہے۔ اس ناجائز خلطِ ارکان کی ضرورت نہ تھی، اگر موصوف بسیط میں یہ وزن تلاش کرنے کی زحمت کرتے۔ بسیط مسدس ہے: مستفعِلُن فاعلن مستفعِلُن۔ اس کی مزاحف صورت یہ ہوگی: مفاعلن فعِلُن مفتعِلُن۔ پہلے اور دوسرے ارکان مخبون اور تیسرا مطوی ہے۔ تقطیع:

یہاں پرا (مفاعلن) غ جلا (فعِلن) دو رفقا (مفتعلن)

۱۵ نمبر پر صاحب رسالہ کا یہ مصرع ہے:

تیرے جہاں کو سنوار گئے ہم : فعَل فعول فعول فعولن

اتفاق سے سب ارکان متقارب کے ہیں۔ لیکن پہلا رکن چُن کر محذوف رکھ دیا ہے، جس کی اجازت عروض میں نہیں۔ اگر ان ارکان سے تقطیع کی جائے، تو بے شک غیر حقیقی ہوگی۔ صاحب رسالہ نے ذرا سی کوشش کی ہوتی تو متقارب میں جائز ارکان بھی اس وزن کے لیے دستیاب ہیں: فعولُ فَعْلن فعولُ فعولن۔ تقطیع ملاحظہ فرمائیں:

ترے ج (فعولُ) ہاں کو (فعْلُن) سنوار (فعولُ) گئے ہم (فعولن)

چورانویں نمبر پر چین صاحب کا یہ مصرع، مع اوزان کے ہے:

ہم تیرے عشق میں فنا ہوئے فع فعَلُ فاعلن مفاعلن

یہ سب مزاحف کئی بحروں میں ہیں۔ موصوف نے یہ ظاہر نہیں کیا کہ ایک ہی بحر پر کرم فرمایا گیا ہے، دو یا تین یا چار بحروں سے مزاحف کی یہ مچھلیاں پکڑی گئی ہیں۔ چاروں مزاحف ہزج میں بھی ہیں اور رجز میں بھی۔

فع فعَل متقارب میں اور فع فاعلن متدارک میں ہیں۔ فع اور فاعلن رمل میں بھی مزاحف ہیں۔ جو بھی ہو، "چار مسالوں" والا عروضی چینا جور گرم غیر عروضی کارنامہ ہے، کیونکہ کسی بحر میں فع اور فعَل سوائے عروض و ضرب کے اور کسی مقام پر نہیں آسکتے۔ اس لیے یہ غیر حقیقی وزن ہے۔

رجز مسدس مرفوع مرفوع مخبون کا یہ وزن ہے، فاعلن فاعلن مفاعلن:

(۱) ہم ترے (فاعلن) عشق میں (فاعلن) فنا ہُ اے (مفاعلن)

عمیق مسدس: فاعلن فاعلاتن فاعلن میں اگر فاعلاتُ ملتوف دوسرا رکن رکھیں، تو بھی یہی وزن ہے:

(۲) ہم ترے (فاعلن) عشق میں فَ (فاعلاتُ) ناہُ اے (فاعلن)

رجز مفرد بحر ہے، اس لیے اسی میں اسے رکھنا مرجح ہے۔

پچانواں مصرع جو مثال کے لیے صاحب رسالہ نے موزوں کیا ہے، یہ ہے:

ہم ترے شہر کو چھوڑ چلے : فع فعَل فاعلن مفتعلن

مفتعلن کی موجودگی واضح کرتی ہے کہ یہ مزاحف صاحب رسالہ نے رجز سے لیے ہیں۔
فع پرانی یا روایتی عروض کے مطابق احذ محذوف ہے۔ یعنی حذذ سے مستفعلن کا وتد مجموع ساقط کیا۔ پھر مستف پر حذف لگاکر تف سبب خفیف ساقط کیا۔ زحاف، چونکہ ایک سے زیادہ ہوں تو ایک ساتھ رکنِ سالم پر لگتے ہیں، اس لیے فع اس طرح حاصل کرنا درست ہے۔ رفع اور حذ ایک ساتھ لگانے سے مس اور علن ساقط کریں، تو تف بچتا ہے۔ یہی فع ہے۔ یہ آغازِ مصرع میں نہیں آسکتا۔ فعَل مخبون احذ ہے۔ یہ بھی مصرع کا آخری رکن ہی ہوسکتا ہے۔
رجز میں جائز طریقے سے فاعلن فاعلن مفتعلن سے اس مصرع کی حقیقی تقطیع ہوسکتی ہے:

ہم ترے (فاعلن) شہر کو (فاعلن) چھوڑ چلے (مفتعلن)

چھیانوے مصرع کا عروضی مطالعہ بھی کچھ کم عبرتناک نہیں:

اب مرے سامنے نہیں آتا : فع فعَل فاعلن فعلاتن

جب تک صاحب رسالہ نہ بتائیں، یہ کہنا مشکل ہے کہ اس میں کن بحور کے مزاحف رکھے ہیں۔ بہرکیف فع اور فعَل کسی بحر میں آخرِ مصرع کے علاوہ کہیں اور نہیں رکھے جاسکتے۔ صاحب رسالہ یے یا ئی کے بعد آنے والے الف کو الف وصل تسلیم نہیں کرتے۔ اس لیے انھوں نے خود اپنے ہی مصرع کی نہیں میں ہیں کی یے ساقط فرمائی ہے۔ حیرت نہیں سکتہ میں ڈالنے والی بات ہے کہ خفیف (مسدس) کا یہ معروف وزن صاحب رسالہ کی حسِ موزونیت پہچان نہ سکی جس میں نہیں کا آخری سبب خفیف سقوطِ ساکن سے سلامت رہتا ہے۔ بحر کے سالم ارکان ہیں : فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن۔ مفاعلن مخبون ہے دوسرے رکن کا اور فعْلن مخبون محذوف مسکن ہے تیسرے رکن کا۔ وزن کے یے ارکان ہیں : فاعلاتن مفاعلن فعْلن۔

اب مرے سا (فاعلاتن) منے نہیں (مفاعلن) آتا (فعْلن)

۱۰۰ نمبر پر مثال میں یہ مصرع درج ہے، جو صاحب رسالہ ہی کا نتیجۂ فکر ہے:

وہ مرے باغ میں آتا ہے : فع فعَل فاعلن مفعولن

عروض کی عصمت یہاں بھی محفوظ نہیں رہی، کیونکہ عروض و ضرب کے دو مزاحف فع اور فعَل صدر/ابتدا اور حشو میں رکھے گئے ہیں۔ یہ تو سیدھا سیدھا متدارک کا وزن ہے:
فاعلن فاعلن فعْلن فع۔

فعْلن مخبون محذوف ہے، مقطوع نہیں، اور فع احذ ہے۔

وہ میرے (فاعلن) باغ میں (فاعلن) آتا (فعْلن) ہے (فع)

اور اب اختتام گل بدنی پر۔ عروض رہے نہ رہے، جمالیاتی ذوق کا برملا اظہار زیادہ ضروری ہے۔

نمبر ۹۸ پر صاحب رسالہ کا مصرع:

گل بدنی تری جوان رہے : مفتعِلُن فعَل فعول فعَلُ

فعول رجز میں مرفوع مطوی اعرج ہو سکتا ہے۔ فعَل مخبون احذ ہے۔ مطوی مفتعِلن پہلا رکن ٹھیک ہے۔ باقی تینوں آخرِ مصرع کے مزاحف ہیں، اور جب تک سارے عروض کو کالعدم نہ قرار دیا جائے، مجوزہ ترتیب جائز نہیں۔

رجز میں یہ وزن جائز طریقے سے، مفتعِلن مفاعلن فعِلن سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ مفاعلن مخبون ہے، اور فعِلن مخبول مقطوع۔

گل بدنی (مفتعِلن) تری جوا (مفاعلن) ن رہے (فعِلن)

اب آخری، ۹۹ نمبر پر مصرع (معنی سے قطع نظر):

گل بدنی بھری جوانی میں : مفتعِلن فعَلُ فعولن فع

سب رجز کے مزاحف ہیں۔ فعَل (مخبون احذ) فعولن (مخلّع) اور فع (مرفوع احذ) تینوں آخرِ مصرع کے لیے خاص ہیں۔ فع کے علاوہ، دونوں غلط مقام پر ہیں۔

جائز طریقے سے بھی رجز ہی سے اس وزن کا استخراج کیا جا سکتا تھا۔ مفتعِلن مفاعلن فعْلن۔ یہاں فعْلن احذ ہے:

گل بدنی (مفتعِلن) بھری جوا (مفاعلن) نی میں (فعْلن)

syllable، جسے پروفیسر صوت رکن کہتے ہیں، اور یہ حقیر پُر تقفیر رکینہ کہتا ہے، انگریزی میں مؤکد اور غیر مؤکد ہوتا ہے۔ الفاظ میں تاکید ہونے نہ ہونے کی بات دوسری ہے، کیونکہ الفاظ اپنے معنی کے بغیر کچھ نہیں، کوئی وجود نہیں رکھتے۔ افاعیل اور مزاحف میں مؤکد اور غیر مؤکد کی بحث کے لیے کوئی اساس نہیں، کیونکہ افاعیل مزاحف اصواتِ بے معنی کی ترتیب کے علاوہ کچھ اور حیثیت نہیں رکھتے، اگرچہ خلیل نے ان کا اشتقاق فعل سے کیا۔ فعل اور مفعول بھی اپنے معنے ارکان کو ... ارکان میں مؤکد یا غیر مؤکد رکنے ڈھونڈھنا، گمٹ

اندھیری کوٹھری میں اُس سیاہ بلی کو تلاش کرنا ہے، جو اُس کوٹھری میں اب ہے ہی نہیں۔ مؤکد اور غیر مؤکد رکنیوں کی ترتیب نے پروفیسر گیان چند کو جس مہم پر روانہ کیا، اس کا نتیجہ سامنے ہے۔ فیصلہ آپ خود کرلیں!

اے-۵۵ لاجپت نگر صاحب آباد
(یوپی) ۲۰۱۰۰۵-

شہنشاہ ظہیر الدین محمد بابر اور "بابر نامہ"

پروفیسر شکیل الرحمٰن

ظہیر الدین محمد بابر غازی (۱۴۸۳ء – ۱۵۳۰ء) گیارہ بارہ سال کی عمر میں سمرقند کے مشرق میں ایک چھوٹی سی ریاست فرغانہ کا حکمراں بنا۔

اس کے والد عمر شیخ مرزا کا رشتہ سلطان تیمور سے تھا اور اس کی والدہ قتلق نگار خانم[1] کا تعلق چنگیز خاں کے خاندان سے تھا، عمر شیخ مرزا، سلطان تیمور کا چوتھا جانشین تھا اور قتلق نگار مغولستان کے حاکم یونس خاں چغتائی تاشقندی کی بیٹی تھی جس کا سلسلہ چنگیز خاں سے ملتا ہے۔

جدید تحقیق کے مطابق بابر کی پیدائش کی تاریخ ۱۴ فروری ۱۴۸۳ء (۶ محرم ۸۸۸ھ) ہے اور ان کے والد کے انتقال کی تاریخ ۸ جون ۱۴۹۴ء (۴ رمضان ۸۹۹ھ) ہے بابر نامہ کے حیدر آباد والے نسخے کے مطابق بابر ۸۹۹ھ (جون ۱۴۹۴ء) میں رمضان شریف کے مہینے میں پیدا ہوا اور بارہ سال کی عمر میں فرغانہ کا سلطان بنا

اس کی ولادت کی تاریخ اس شعر سے بھی نکالی گئی ہے:

اندر ششِ محرم زاد آں شہِ مکرم — تاریخ مولدش داں ہم در ششِ محرم!

اکبر نامہ، میں یہ شعر اس طرح ہے:

چوں در ششِ محرم زاد آں شہِ مکرم
تاریخ مولدش داں ہم در ششِ محرم! (مولانا حسامی قراکولی)

---

[1] ابوالفضل (اکبر نامہ) اور فرشتہ کے مطابق قتلق نگار خانم ہے، کچھ لوگوں نے قتلغ نگار خانم لکھا ہے اور بعض محققین نے تغلق نگار خانم اور قتلغ مہر نگار خانم۔

— ش — ر

بابر نامہ کے مختلف نسخوں میں جو اختلافات ہیں ہمیں ان کا بخوبی علم ہے، فارسی ترجموں میں تاریخوں اور واقعات کی ترتیب میں فرق ہے، عالم یہ ہے کہ بابر کے صرف ۱۸ برسوں کی ایک ڈائری سامنے آتی ہے۔ ۴۷ سال اور ۱۰ مہینے کے بہت سے واقعات نہیں ملتے، بہت سے صفحات گم ہو چکے ہیں۔ اکثر صفحات مکمل بھی نہیں ہیں، بعض اہم ترین واقعات کا علم نہیں ہوتا، اکثر مقامات پر خلا سا ہے۔ کہیں بعض واقعات مکمل نہیں ہیں اور کہیں بعض جملے نامکمل ہیں' بابر نامہ' کو ترکی زبان سے فارسی زبان میں منتقل کرتے ہوئے مترجموں نے اکثر واقعات کو نظر انداز کر دیا ہے، ایسے واقعات کہ جن سے ان کی دلچسپی نہیں تھی، یہ بتانا بھی ممکن نہیں کہ بابر نے اپنی خودنوشت سوانح حیات کے لیے کون سا عنوان یا نام پسند کیا تھا۔

'بابر نامہ' کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

—— ایک حصّہ فرغانہ اور سمرقند کے متعلق ہے

—— دوسرا، کابل کے متعلق

—— اور تیسرا۔ ہندوستان کے تجربوں کا حصّہ ہے۔

شیخ زین الدین فارسی زبان کے استاد تھے جنھوں نے بابر کے عہد میں " طبقاتِ بابری" کے نام سے 'بابر نامہ' کے اُس حصّے کو فارسی زبان میں منتقل کیا تھا کہ جس کا تعلق ہندوستان کے بعض تجربوں سے تھا۔ یہ حصّہ انتہائی اختصار کے ساتھ، بہت سے واقعات کو نظر انداز کرکے پیش کیا گیا تھا، حقیقت یہ ہے کہ اس میں ہندوستان کے صرف چند مہینوں کے تجربوں پر نظر ڈالی گئی تھی ، پانی پت کی جنگ کا بھی ذکر موجود ہے۔ شیخ زین الدین شاعر بھی تھے اور ایک اچھے انشا پرداز بھی، بابر ان کا بڑا مدّاح تھا۔ رانا سانگا کی شکست کے بعد بابر کا جو فرمان جاری ہوا اسے شیخ زین الدین ہی نے تحریر کیا تھا۔ یہ فرمان تزک بابری میں شریک ہے۔ ۹۴۰ء میں انتقال ہوا، اپنے قایم کیے ہوئے مدرسۂ اکبرآباد میں دفن ہوئے، ملّا عبدالقادر بدایونی نے 'منتخب التواریخ' میں ان کی چند رباعیاں نمونے کے طور پر پیش کی ہیں اور یہ بتایا ہے کہ ان کا تخلص وفائی تھا، ان کے فن پر روشنی ڈالتے ہوئے بدایونی نے تحریر کیا ہے " صاحب کمالات صوری و معنوی بود۔ در معمار تاریخ و در مدرسہ یافتن و شعر و سائر جزئیات نظم و نثر و انشا بے قرینہ

زماں خود بود رہ (منتخب التواریخ ص ۴۷۱)

عبدالقادر بدایونی کے مطابق شیخ زین الدین نے بابر کی مثنوی "مبین" کی ایک شرح بھی لکھی تھی [۵۱]

محققین کہتے ہیں کہ ۱۵۱۲ء میں حصار کے ایک خیمے میں آگ لگ جانے کی وجہ سے بابر نامہ کے کئی حصے ضایع ہو گئے تھے، ۱۵۲۹ء میں بھی عہد ہمایونی میں اکثر صفحات کم ہو چکے تھے۔

ہمایوں کے دور میں 'بابر نامہ' کے دو نسخے ترکی زبان میں تیار ہوئے تھے ایک نسخہ ۱۵۳۱ء میں مکمل ہوا تھا یعنی بابر کے انتقال کے چھ ہفتے بعد، اسے علی الخولیب نے تیار کیا تھا اور دوسرا نسخہ حیدر مرزا کا تھا۔

شہنشاہ اکبر کے عہد میں، 'واقعات بابری' کے نام سے 'بابر نامہ' فارسی زبان میں منتقل ہوا۔ عبدالرحیم مرزا نے بادشاہ کی ہدایت پر ۱۵۸۹ء میں ترجمہ کیا تھا جس کا ذکر ابوالفضل نے 'اکبر نامہ' میں کیا ہے۔ عبدالرحیم مرزا کا ترکمانی ذہن، اسلوب میں نمایاں ہے۔ بعض حصے ایسے ہیں جن سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ مرزا کا انداز فارسی کے اساتذہ کا انداز نہیں ہے۔ بہت سے ترکی لفظوں کا ترجمہ نہیں کیا ہے اور ایسے الفاظ ترکی نسخے کے مطابق ہیں۔ اکثر جملوں کے مفاہیم واضح نہیں ہوتے عبدالرحیم مرزا

۵۱۔ بابر نے یہ مثنوی اپنے بیٹے کامران کی ذہنی تربیت کے لیے لکھی تھی جس میں فقہی، مذہبی اور اخلاقی مسائل پر دو ہزار اشعار ہیں۔

ابوالفضل اور بدایونی نے اسے "مبین" کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اسپرنگر SPRINGER نے اسے "فقہ بابری" کہا ہے "درفقہ مبین" کے نام سے بھی مشہور رہے۔ بابر نے خود اس مثنوی سے مثالیں دی ہیں۔ بریزائن (BEREZINE کو اس کا ایک نسخہ ملا تھا جس کے بہت سے حصے اس نے شایع کر دیے تھے۔ المنسکی ILMINISKY' کی نظر سے بھی یہی حصے گزرے تھے۔ قیاس یہ ہے کہ مثنوی کا یہ نسخہ خواجہ کلاں کے پاس تھا جنھیں بابر نے ۷/مارچ ۱۵۲۰ء کو 'بابر نامہ' کا ایک نسخہ بھیجا تھا۔ (ملاحظہ فرمائیے 'بابر نامہ'، مترجمہ بیوریج ص ۴۳۷/۴۳۸) پرسی براؤن نے "مبین" کو شعر گوئی کی ایک نئی تکنیک (اسلوب بابری) سے تعبیر کیا ہے۔

کے فراہم کیے ہوئے مواد ہی کو ابوالفضل نے اکبر نامہ میں بنیاد بنایا ہے، کہا جاتا ہے کہ ابوالفضل ہی کے لیے اکبر نے واقعات بابری کی ترتیب اور ان کے ترجمے کی ہدایت دی تھی۔ "واقعاتِ بابری" نے بلاشبہ بابر نامہ کو مقبول بنانے میں بڑا حصّہ لیا ہے، ۱۵۸۹ء میں یہ نسخہ مرزا نے شہنشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا۔

شاہ جہاں کے کتب خانے میں پادشاہ نامہ کا ایک نسخہ موجود تھا، رام پور والے نسخے کے متعلق یہ تحقیق ہو چکی کہ یہ شاہ جہاں کے کتب خانہ میں موجود تھا، جہانگیر نے "تزک جہانگیری" میں "بابر نامہ" کے ترکی نسخے کا ذکر کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ جو نسخہ اس کی نظر سے گزرا وہ بابر کی اپنی تحریر ہے، صرف چار حصّے ایسے ہیں جو بابر کے لکھے ہوئے نہیں ہیں۔ اس نے یہ نہیں بتایا ہے کہ وہ چار حصّے کون سے ہیں۔ عبدالرحیم مرزا، جہانگیر کے اتالیق تھے اور انھوں نے اس کی ذہنی تربیّت میں حصّہ لیا تھا، مرزا کے پاس جو نسخہ تھا غالباً وہی ان کی نظر سے گزرا ہوگا، کہا جاتا ہے کہ یہ نسخہ جہانگیر کے کتب خانے میں عرصہ تک محفوظ رہا اور پھر کسی طرح بخارا پہنچ گیا۔

بابر ایک صاحب اسلوب فنکار تھا، اس کی ترکی اسلوب کی باریکیوں کو بھی فارسی ترجموں میں پیش کرنا ممکن نہ ہو سکا، اس کی کلاسیکی ترکی، اپنی آب و تاب رکھتی تھی، شاعر بھی تھا اور حساس فطرت نگار بھی، فرغانہ، سمرقند، کابل اور ہندوستان کو اس نے ایک بڑے فنکار کی نظر سے بھی دیکھا ہے۔ ۱۵۸۹ء میں اکبر کے عہد میں جو ترجمہ ہوا اس کی بہت سی خامیوں کا ذکر ہوتا رہا ہے اس لیے بھی کہ بہت سے واقعات پیش نہ ہو سکے اور بابر کے ترکی اسلوب کی معنویت بہتر طور پر اجاگر نہ ہو سکی۔

۱۵۲۹ء میں خواجہ کلاں کا احراری نسخہ بھی نامکمل رہا۔ قیاس یہ ہے کہ ۶۵۲ صفحات پر مشتمل یہ نسخہ سمرقند بھیجا گیا تھا، ممکن ہے یہ اب بھی وہاں کہیں محفوظ ہو۔

ہمایوں کے دور کا ایک مخطوطہ شاہی کتب خانے میں ۱۵۵۶ء سے ۱۵۶۷ء تک محفوظ رہا ہے محمد حیدر کا ترجمہ (۱۵۳۶ء) ۱۵۴۷ء تک کشمیر میں تھا، کہا جاتا ہے کہ کاشغر میں جو نسخہ موجود ہے وہ محمد حیدر ہی کا ہے، کسی طرح کشمیر سے وہاں پہنچ گیا ہے۔

۱۸۱۰ء تک بابر نامہ کا ایک فارسی ترجمہ پشاور میں محفوظ رہا ہے' ۱۹۲۱ء تک اس کے

حوالے ملتے رہے ہیں، علی کشمیری نے ۱۶۲۹ء ۹۷ واقعات وحقائق کا ترجمہ کیا تھا جو برٹش میوزیم، میں ہے، ابوالفضل کے ایک عزیز نور محمد نے ۱۶۲۵ء میں ۱۷ حقائق وواقعات کو فارسی زبان میں منتقل کیا تھا، حیدرآباد کا نسخہ غالباً ۱۷۰۰ء کا ہے، کہا جاتا ہے یہ اورنگ زیب کے عہد میں مرتب ہوا تھا۔

بخارا کے مسودے اور نسخے بھی بہت اہم ہیں، "واقعۂ نامہ پادشاہی" کے لیے عبداللہ نے اصل مسودے کو پیش نظر رکھا تھا۔ نظر ترکستانی کا ترجمہ لینن گراڈ میں ہے، بخارا کے نسخے کے کئی ترجمے دنیا کے مختلف کتب خانوں میں رہے ہیں۔ بعض ترجموں سے یہ علم نہیں ہوتا کہ ان کے مترجم کون تھے، مغربی مترجموں نے حیدرآباد اور بخارا کے نسخوں کی مدد سے جو عمدہ کام کیا ہے ہمیں اس کی بہت حد تک خبر ہے۔ COURTEILLE کورٹیل نے فرانسیسی زبان میں بابرنامہ کو پیش کر کے یہ ثابت کیا کہ تزک بابری دنیا کی ایک عمدہ ترین سوانح حیات ہے، لیڈن (LYDEN) اور ارسکن ERSKINE نے اسے انگریزی زبان میں منتقل کیا، سب سے عمدہ کام بیورریج (ANNETTE DGE SUSANNATH - BEVERIDGE -) نے کیا، بابرنامہ کا یہ ترجمہ انتہائی مفید اور مقدمہ اور حواشی اور ضمیموں کے ساتھ پہلی بار ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ ۱۸۲۴ء میں جے سینکوی J. SENKOVSKI اور ۱۸۳۸ء میں ملا فیض خونوف MULLA FAIZ KHANOV کے ترجمے آچکے تھے، ان دونوں نے 'بابرنامہ' سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا تھا اور اہم حقایق وواقعات کے ترجمے کیے تھے۔

ابتدا میں 'بابرنامہ' کے مختلف حصوں کو علیحدہ کر کے پیش کرنے کا رواج رہا تھا لہذا مترجم عموماً واقعات کا انتخاب کرتے اور انھیں فارسی زبان میں منتقل کر دیتے، شہزادوں کو ان تحائف کی صورت پیش کیا جاتا رہا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ بہت سے واقعات کے تعلق سے اختلافات پیدا ہوتے رہے، بہت سے واقعات وحقایق کی جانب توجہ نہیں دی گئی، جن کی آج بڑی اہمیت ہو سکتی تھی۔

شہنشاہ بابر کی شخصیت کی تشکیل میں جہاں چغتائی روایات کی اعلا اور عمدہ

تذروں نے حصہ لیا تھا۔ وہاں مغلوں اور ترکوں کی سخت کوشی، حوصلہ مندی اور بلند نگاہی اور عجمی فنی روایات کے حسن و جمال نے بھی حصہ لیا تھا، بابر ایک فلسفیانہ ذہن رکھتا تھا۔ اور اس کی آبیاری میں اسلام کی اخلاقی اور روحانی افکار کا حصہ کم اہم نہ تھا، وہ شاعر اور ترکی زبان کے ایک صاحب اسلوب فنکار کی حیثیت سے بھی متاثر کرتا ہے۔ ایک سحر انگیز اسلوب کا مالک تھا، فنون لطیفہ اور خصوصاً فن تعمیر اور ادبیات سے اس کی گہری دلچسپی تھی، باغوں کی خوبصورت تعمیر و تشکیل میں اس نے ہمیشہ گہری دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔

سلطان تیمور کی شخصیت بابر کے لیے ایک نمونہ تھی، اس نے اپنی والدہ قتلق نگار خانم اور اپنی نانی دولت بیگم سے تیمور کی شجاعت اور علم دوستی اور علم پروری اور مختلف فنون سے اس کی گہری دلچسپی کی سچی کہانیاں سنی تھیں، تیمور کی بنائی ہوئی خوبصورت ترین عمارتیں اس کے سامنے تھیں، فنِ مصوری سے سلطان کی گہری دلچسپی کے واقعات بھی سنے تھے اور اپنی میراث کو مختلف شہروں میں دیکھا تھا، ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ سلطان تیمور نے چینی فنکاروں سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا تھا، اس کے حکم سے ہزاروں ایسے طومار اور طغرے جمع کیے گئے تھے جو چینی مصوروں اور فنکاروں کے آرٹ کے عمدہ ترین نمونے تھے، تیمور نے ان فنی نمونوں کا ایک رشتہ اپنی فنی روایات سے قائم کیا اس کے دور کے مصوروں نے ان کے گہرے اثرات قبول کیے، اور اپنی تصویریں بنائیں یہ فنی نمونے ترکی بھی پہنچے اور ہندوستان بھی آئے، ہمیں اس بات کی بھی خبر ہے کہ تبریز کی فتح (۱۳۸۴ء) اور بغداد کی فتح (۱۴۰۱ء) فنی اعتبار سے بھی بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔

تیمور کے ساتھ صرف فوجی نہ تھے بلکہ فنکار اور مصور بھی تھے، سمرقند میں جب اس نے اپنے محل کی تعمیر کی تو اس محل کے ایک حصے میں بغداد کے مصوروں اور فنکاروں کو رکھا جنھوں نے کئی منقش اور منور بالتصویر نسخے تیار کیے، شاہنامہ، سلطان تیمور کو بے حد پسند تھا لہٰذا شیراز اور بغداد اور چینی روایات کی آمیزش سے سمرقند میں بھی اس کے نسخے تیار ہوئے اور ان کی مرقع نگاری میں مصوروں نے نمایاں حصہ لیا، اس آمیزش کے جو خوبصورت نتائج سامنے آئے اس کی پہچان تیمور کے

بعد عراقی اور شیرازی معبودوں کے فن میں صاف طور پر ہو جاتی ہے۔
سلطان تیمور نے اچھے معماروں کی بھی بے حد قدر کی، سمرقند میں اس نے جانے کتنے فنکار معماروں کو جمع کر رکھا تھا جس کی وجہ سے یہ شہر فن تعمیر کی جمالیات کا ایک عمدہ نمونہ بن گیا، پتھر کے خوبصورت ستونوں کے ساتھ سمرقند کی جامع مسجد، فن تعمیر کا ایک معیار بن گئی، کہا جاتا ہے کہ ۱۳۹۹ء میں "بی بی کے مدرسے" کا خاکہ خود تیمور نے تیار کیا تھا۔
بابر کے سامنے شخصیت کا معیار غیر معمولی تھا، اس نے سلطان تیمور کی صرف کہانیاں نہیں سنی تھیں بلکہ اس کے سامنے فنون کے جو نمونے تھے ان کا اس نے بغور مشاہدہ بھی کیا تھا، گیارہ بارہ سال کی عمر میں تخت نشین ہوا تو اس کی نانی دولت بیگم نے اسے اپنی مکمل نگرانی میں رکھا، پڑھی لکھی اور ہوشیار خاتون تھیں، دولت بیگم نے دراصل بابر کو اعلیٰ اقدار سے آگاہ کیا صرف یہی نہیں بلکہ جب بابر حکمراں بنا تو کم عمر سلطان کی مکمل رہنمائی کرنے والی یہی خاتون تھیں، حکومت کے تمام مسائل پر بابر ان سے مشورے کرتا تھا، قتلق نگار خانم (بابر کی والدہ) کے والد یونس خاں اپنے دور کے ایک بڑے دانشور تھے اور انھوں نے ترکی اور فارسی کی تعلیم اپنے والد ہی سے حاصل کی تھی، دولت بیگم نے قتلق نگار خانم اور بابر دونوں کی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

بابر کے والد عمر شیخ مرزا اپنے دور کے ایک نامور دانشور تھے، مرزا ابو سعید کے چوتھے لڑکے تھے، تین بھائی بڑے تھے اور چار چھوٹے، ۸۶۰ھ میں سمرقند میں پیدا ہوئے۔ نوجوان ہی تھے جب کابل کے نگراں مقرر ہوئے۔ ان کی شخصیت پر اس دور کے مشہور سیاست داں اور مدبر بابا ئے کابلی کا گہرا اثر ہوا جو ان کے اتالیق کی حیثیت سے کابل میں ہر وقت ساتھ تھے، سلطان ابو سعید کے انتقال کے بعد تخت نشیں ہوئے اور سہرام اور تاشقند پر قبضہ کر لیا۔ تصوف، موسیقی اور شاعری سے گہری دلچسپی تھی۔ قتلق نگار خانم سے شادی کی وجہ بھی غالباً یہی تھی کہ ان کا خاندان علم دوستی اور علم پروری کے لیے مشہور تھا۔

عمر شیخ کے دربار میں صوفی بھی تھے اور فنکار بھی، ان میں اکثر ان کے دوست اور ہمدرد تھے، کوہستانی موسیقی سے گہری رغبت تھی، اکثر نماز اور تلاوت کے بعد کوہستانی موسیقی سنا کرتے۔ ننھا بابر ان کے پاس بیٹھتا جسے وہ مذہبی تعلیم دیتے، تلاوت کے آہنگ کا احساس عطا کرتے، خواجہ حضرت احراری اس دور کے ایک نامور صوفی گزرے ہیں جن کی صحبت میں عمر شیخ مرزا نے صفات و اقدار کو سمجھنے کی کوشش کی، بابر کی پیدائش کے بعد وہ عمر شیخ کے پاس آئے تھے اور شہزادے کا نام تجویز کرنے میں پیش پیش تھے، حضرت احراری کا انتقال اس وقت ہوا جب بابر کی عمر صرف سات سال تھی، عمر شیخ مرزا اور ان کے گھر کے ماحول پر حضرت احراری کی شخصیت کا اتنا گہرا اثر تھا کہ بابر متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا، وہ انھیں ہر وقت قریب محسوس کرنا چاہتا تھا، ہندوستان آنے کے بعد بھی وہ خواجہ صاحب کی یاد سے غافل نہ تھا، اُن کی منظوم تالیف " والدیہ " کا ترکی زبان میں ترجمہ کیا، کہتا ہے۔

" جمعہ کے دن تیئیسویں تاریخ جسم میں ایسی حرارت معلوم ہوئی کہ جمعہ کی نماز مسجد میں مشکل سے پڑھی گئی، ظہر کے بعد احتیاطاً کتب خانہ میں گیا، بہت دیر تک بے چینی رہی، دوسرے دن ہفتہ کو بخار ہوا۔ کچھ جاڑا بھی بڑھا، سہ شنبہ ستائیسویں صفر کی رات کو دل میں آیا کہ خواجہ عبید اللہؒ کے رسالہ " والدیہ " کو نظم کردوں، حضرت خواجہ کی روح سے ملتجی ہوا اور دل میں دعا کی کہ یہ نظم آنحضرتؐ کو قبول ہو اس کے قبول ہونے کی دلیل یہ ہے کہ جس طرح قصیدہ بردہ مقبول ہوا اور اس کا کہنے والا مرض فالج سے اچھا ہو گیا اسی طرح میں بھی تندرست ہو جاؤں، اسی نیت سے وزن رمل مسدس مخبوں وخرب بھی، تیر کبھی، مجنوں محذوف میں جس میں مولانا عبدالرحمٰن جامی کا سبحہ بھی ہے رسالہ نظم کرنا شروع کیا، اسی رات میں نے تیرہ شعر لکھ ڈالے، بطریق التزام ہر روز دس بیتوں سے کم نہ لکھیں، شاید کوئی دن ناغہ ہوا ہو۔ اگلے سال بھی اور کئی بار اور بھی ایسا بخار کم سے کم چالیس دن تک رہا ہے، خدا کی عنایت اور حضرت خواجہ کی برکت سے جمعرات کے دن انیسویں کو ذرا فاقہ ہو گیا اور پھر صحت ہو گئی، ہفتہ کے دن ربیع الاول کی اٹھارویں تاریخ نظم تمام ہوئی، ایک دن میں

باون شعر ہوئے[1]

اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ روحانی رشتے کی نوعیت کیا تھی، اپنے والد کے بزرگ دوست اور مرشد کی روحانی فضیلتوں پر کیسا اعتماد تھا، خاندانی ماحول اور عمر شیخ مرزا کے صوفیانہ مزاج کا کتنا گہرا اثر شخصیت پر قائم تھا، بابر کو اعلیٰ ترین قدروں کا احساس ابتدا سے ملتا رہا ہے، عمر شیخ مرزا نے شاعروں اور موسیقاروں کی بڑی حوصلہ افزائی کی، شب میں شعراء کی محفلیں رہتی تھیں۔ ۲۶ سال حکمراں رہے۔ ۸۹۹ھ میں (۳۹) سال کی عمر میں انتقال ہوا (کبوتر خانے کی چھت سے گر پڑے تھے) اس دور کے ایک بڑے دانشور یونس خاں (قتلق نگار خانم کے والد) کا تعلق بھی عمر شیخ سے بڑا گہرا رہا، یونس خاں تعمیرات کے معاملے میں بڑے باشعور تھے اور عمارتوں اور باغوں کی تعمیر و تشکیل میں لوگوں کو ہدایتیں دیا کرتے تھے، تحریر و تقریر، موسیقی و نغمہ اور مصوری اور فن تعمیر سے ان کی گہری دلچسپی کا اثر بھی عمر شیخ مرزا کے گھریلو ماحول پر تھا، یونس خاں کی دوسری لڑکی خوب نگار خانم کے لڑکے حیدر میرزا دغلت نے "تاریخ رشیدی" لکھی تھی اپنے نانا کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ انھوں نے بارہ سال تک مولانا شرف الدین علی یزدی کے ساتھ رہ کر اسلام کی اعلیٰ ترین قدروں اور روحانی پاکیزگی کے رموز سے آگاہی حاصل کی، مولانا یزدی کے انتقال کے بعد وہ عراق اور آذربائیجان کی طرف چلے گئے۔ شیراز میں علماء و فضلاء کی محفلوں میں شریک ہوتے رہے، اسی شہر میں استاد یونس کے نام سے مشہور ہوئے، قرآن حکیم کی تلاوت میں ان کا جواب نہ تھا۔ قرأت خوب کرتے، موسیقی اور مصوری کے بھی ماہر تھے۔

عمر شیخ مرزا کا اپنا کتب خانہ تھا، اکثر قرآن پاک کی تلاوت کے بعد مختلف مثنویوں کو ترنم سے پڑھتے اور بابر انھیں سنتا، والد کے صوفیانہ مزاج اور گھر کے صوفیانہ ماحول کا اس پر بڑا گہرا اثر رہا ہے، ترکی زبان میں سلطان تیمور کے 'ملفوظات' نے بھی اسے متاثر کیا تھا ان ہی ملفوظات کی بنیاد پر شریف الدین عالی نے

---

[1] تزک بابری (اردو) مرزا نصیر الدین حیدر گورگانی ص ۳۳۶

ظفرنامہ لکھا تھا۔ تیمور کی شجاعت اور بلند نگاہی اور فنِ تعمیر سے اس کی گہری دلچسپی کے جو اثرات بابر پر ہوئے ان کی پہچان بابرنامہ سے بخوبی ہو جاتی ہے۔ تیمور نے تاریخ اسلام اور نامور اور گمنام بزرگوں اور صوفیوں کی شخصیتوں سے بھی گہری دلچسپی لی تھی، "تزوک تیموری" میں ایک جگہ خود کہتا ہے کہ وہ اکثر محدثین اور ارباب اختیار و قصص کو بلاتا اور ان سے پیغمبروں، اولیاؤں اور بادشاہوں کی کہانیاں سنتا، تاریخ کے نشیب و فراز اور عروج و زوال کے واقعات معلوم کرتا۔ سلاطین کی شخصیتوں سے سبق حاصل کرتا، معرفت کے موضوع سے اس کی خاص دلچسپی تھی، ظاہر ہے بابر کے سامنے سلطان کی شخصیت کا یہ پہلو بھی موجود تھا۔

شیخ مزید بیگ، قاضی عبداللہ اور بابا قلی علی، بابر کے اساتذہ و اتالیق تھے جنھوں نے قرآن پاک اور شاہنامۂ فردوسی، گلستاں و بوستاں، ظفرنامہ، خمسۂ نظامی، طبقات ناصری، مثنوی مولانا روم اور خمسۂ امیر خسرو وغیرہ کے مطالعے میں مدد کی، ترکی عربی اور فارسی کی اچھی تعلیم دی، بابر نے شیخ مزید بیگ اور قاضی عبداللہ دونوں کا ذکر "تزک" میں کیا ہے، مولانا قاضی عبداللہ کے حوصلوں کی اس نے داد دی ہے اور یہ کہا کہ ان میں خوف اور ڈر نام کی کوئی بات نہیں تھی۔ اساتذہ کی شخصیتوں کا بھی اس نے اپنے طور پر مطالعہ کیا تھا اور ظاہر ہے بہت کچھ حاصل کیا تھا۔ تیمور اور عمر شیخ مرزا کی روایات و اقدار اور ایسے عالم اتالیق اور اساتذہ کا اثر ہم ہوا تھا۔ بابر نے اپنا ایک کتب خانہ قائم کر رکھا تھا، سفر میں بھی اس کا کتب خانہ کسی نہ کسی صورت ساتھ ہوتا لاہور کے قریب غازی خاں سے جنگ ہوئی تو اسے ان کا قیمتی کتب خانہ بھی حاصل ہوا۔ غازی خاں اپنے دور کا ایک عالم حکمراں تھا جس نے اپنے کتب خانے میں ہزاروں مخطوطے جمع کر رکھے تھے، خوش نویسوں کے تیار کیے ہوئے بہت سے ایسے نسخے تھے جنھیں بابر نے محفوظ کر دیے۔ ہرات میں سلطان حسین مرزا کے دربار میں فنون کی بڑی قدر کی جاتی تھی، حسین مرزا شاعری اور مصوری دونوں فنون کا

۱؎ اس کا سرچشمہ مولانا نظام الدین شامی کا ظفرنامہ ہے جو تیمور کی فرمایش پر لکھا گیا تھا۔ اور تیمور کی زندگی میں ہی مکمل ہوا تھا، یہ ظفرنامہ اب تک شائع نہ ہو سکا۔

عاشق تھا بابر دربار کے اس ماحول سے بے حد متاثر ہوا تھا، بابر نامہ میں اس دربار کا ذکر خاص طور پر کیا ہے، ایک جگہ کہتا ہے کہ ہرات کے مصوّر اور موسیقار جس موضوع کو پسند کرتے، اسے ہر لحاظ سے تکمیل تک پہنچا دیتے، سمرقند کی خوبصورت عمارتوں سے اتنا متاثر تھا کہ یہ عمارتیں اس کے ذہن میں رچ بس گئی تھیں، باغوں کی خوبصورت آرائش اور ان کی تزئین کاری میں بھی بابر کا ذہن تیموری روایات سے وابستہ نظر آتا ہے۔ بابر کے جمالیاتی شعور کی تشکیل میں صوفیانہ اور مذہبی روایات کے ساتھ سمرقند اور ہرات کے فنون نے بھی بڑا حصہ لیا ہے۔

حضرت عبدالرحمٰن جامی سے اسے بڑی عقیدت تھی "تزک بابری" میں جامی کا ذکر نہایت احترام کے ساتھ کرتا ہے، اسی عقیدت کی وجہ سے اس نے ان کے مزار کی زیارت کی تھی، حضرت مولانا جامی کے علاوہ وہ شیخ الاسلام سیف الدین احمد، ملا شیخ حسن، میر جمال الدین محدث اور میر عطاء اللہ مشہدی کی شخصیتوں سے بھی متاثر تھا اور ان کے علوم کی روشنیوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا رہا تھا، ان کا بھی ذکر احترام کے ساتھ کرتا ہے اور ان کے علم کی کوئی نہ کوئی بڑی خصوصیت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

بابر نے ایک اچھے ناقد کی نظر سے اپنے ہم عصر فنکاروں کا مختصر جائزہ جا بجا پیش کیا ہے۔ اس کی باریک بینی غیر معمولی ہے۔ چند جملوں میں انتہائی اختصار کے ساتھ بڑی بات کہہ جاتا ہے۔ اختصار کی بلاغت کا حسن تو مطلب بن جاتا ہے، سمرقند، فرغانہ اور ہرات کے فنون اور وہاں کے فنکاروں سے اس نے اپنا ایک ذہنی رشتہ قایم کر رکھا تھا۔ علی شیر بیگ نوائی، آصفی، عبداللہ ہاتفی، میر حسن معمائی، ملا محمد بدخشی، یوسف علائی، اور شاہ حسین کامی وغیرہ پر اس کی تنقید بہت دلچسپ ہے۔ مختصر جملوں میں اس نے ان کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کر دیا ہے، اس کے دربار میں شیخ زین الدین مولانا شہاب الدین، سلطان محمد کوسہ، شیخ جمالی، مولانا بقائی، شیخ ابوالوجد فارغی خواجہ نظام الدین علی، مولانا یوسفی جیسے علماء، شعراء اور اطباء موجود تھے، اکثر شعراء کو قریب رکھتا اور ادبی مجلسوں میں ان کے کلام سے لطف اندوز ہوتا، جالہ کی ادبی

مجلس میں شیخ زین، ملا علی خاں اور تردی بیگ کی شرکت کی تصدیق ہوتی ہے، کابل میں ادبی محفلیں زیادہ منعقد ہوتی رہی ہیں جن میں بابر اپنا کلام بھی سنایا کرتا تھا "تزک بابری" کے مطابق کابل میں وہ اکثر اپنے احباب کے ساتھ مرغزار میں بیٹھتا اور شعرا سے ان کے کلام کو سنتا، ایک حوض پر یہ شعر کندہ کرایا تھا:

نوروز و نوبہار مئے و دلبرے خوش است
بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست

بابر ترکی زبان کا ایک ممتاز شاعر تھا، فرشتہ نے لکھا ہے:-

"در علم موسیقی و شعر و انشار و املا نظیر نداشت"

(تاریخ فرشتہ ص ۲۱۱ جلد اوّل)

اس کا ایک دیوان کتب خانہ رامپور میں اب بھی موجود ہے، تُوالریہ کے علاوہ ترکی شاعری کے عروض پر اس کی کتاب "رسائل عروض" کا ذکر بھی ملتا ہے، اس کے فارسی اشعار کی تعداد زیادہ نہیں ہے لیکن ان کا بھی ایک اعلا معیار ہے، مختلف حالات میں اس نے کئی اشعار اور قطعات کہے تھے، بیانیہ کے قلعے کی فتح اور پانی پت کی جنگ کے وقت اس نے فارسی زبان میں اپنے جذبات کا اظہار کیا، پانی پت کے میدان میں دشمنوں کی اجنبی زبان سے واسطہ پڑا تو اس نے کہا:

شدہ جمعے و بود جمعے پریشاں
گرفتار قوے وقومے عجائب!

خواجہ عبید اللہ سے مخاطب ہو کر اس نے کہا تھا:

در ہوائے نفس گرہ عمر ضایع کردہ ایم   پیش اہل اللہ زافعال خود شرمندہ ایم
یک نظر با مخلصانِ خستہ دل فرما کہ ما   خواجگی را ماندہ ایم و خواجگی را بندہ ایم

ابوالفضل نے بابر کے چند اشعار پیش کیے ہیں وہ بھی معیاری ہیں، ابوالفضل کو یہ شعر بہت پسند تھا:

ہلاک میکند فرقت تو دانستم   دگر نہ رفتن ازیں شہری توانستم!

تذکرہ مراۃ الخیال میں بابر کی ایک غزل منقول ہے جس کا مطلع ہے:

درد درما زکنبہ سواراں یکسے است   واں کہ دم از قبول نفس می زندنے است!

اور مقطع ہے:

بابر رسید نالۂ زارت بگوش یار مجنوں وقوف یافت کہ لیلی در یں است!

حضرت عبد القدوس گنگوہی نے بابر کو چند نصیحتیں کی تھیں جن میں انصاف کرنے اور علمار کو رفیق بنانے کی خاص ہدایتیں تھیں، بابر آپ کی شخصیت سے بے حد متاثر تھا لہذا ان کے آستانے پر حاضری بھی دی تھی، دہلی پہنچ کر حضرت شیخ نظام الدین اولیاء کے آستانے کی مٹی کو اپنی آنکھوں پر لگایا تھا۔ اسی طرح خواجہ قطب الدین بختیار کاکی کے مزار پر بھی حاضری دی، علمار و صوفیہ سے اس کی عقیدت غیر معمولی رہی ہے۔

اپنے والد کی طرح فن موسیقی سے بھی بابر کی گہری دلچسپی تھی، کابل اور ہندوستان کی محفلوں میں ساز ندے اور گویے بھی موجود رہتے تھے، اس نے خواجہ عبداللہ مروارید شیخ نائی، شاہ قلی غشیر حسین عودی اور غلام شادی کے فن کی تعریف کی ہے۔
فن خطاطی سے بھی اس کی دلچسپی غیر معمولی تھی، اس نے اس فن کی حوصلہ افزائی کی اور خود ایک نیا طرز تحریر ایجاد کیا جو خط بابری کے نام سے مشہور رہے۔ یہ خطِ نسخ کی ایک صورت تھی، بابر کے دربار میں خوشنویسوں نے اس خط کو فروغ دیا، کہا جاتا ہے کہ بابر نے خود "خط بابری" میں کلام پاک کا ایک نسخہ تیار کیا اور اسے مکہ شریف بھجوایا منتخب التواریخ میں اس واقعے کا ذکر ملتا ہے۔ ہمایوں اس خط کو عزیز رکھتا تھا لہذا اس کے دربار میں بھی ایسے کئی خوش نویس موجود تھے جنھوں نے خط بابری میں کئی نسخے تیار کیے بابر نے اس خط کا ذکر کیا ہے لیکن اس کی تفصیل نہیں ملتی، ہمایوں کے عہد میں یہ خط عروج پر تھا اور جو شخص اس کا ماہر ہو جاتا اسے استاد تسلیم کیا جاتا یہ بات کسی حد تک واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مشکل فن تھا اور اسے سیکھنے میں کافی وقت لگتا تھا، اکبر کے عہد میں اس کا رواج قریب قریب ختم ہو گیا لیکن اس کے باوجود اس دور میں چند فنکار ایسے تھے جو خطِ بابری کے استاد تصور کیے جاتے تھے، ان میں میر عبد الحی مشہدی کا نام بہت نمایاں ہے۔

بابر کی زندگی کا بیشتر حصہ صحرا نوردی، جنگ وجدل اور شکست و فتح میں گزرا!

اس کی ذات حد درجہ متحرک رہی، اس کے باوجود وہ بڑا حسن پسند رہا، فطرت کے جلال و جمال کا شیدائی تھا۔ فرغانہ اور کابل اور سمرقند اور ہرات کے تجربوں نے فطرت کے جلال و جمال اور فنون لطیفہ کی جمالیاتی قدروں کا شعور بخش دیا تھا، سمرقند کے بعد کابل پر قبضہ کیا، ہمایوں کی ولادت ہوئی اور جشن ولادت میں اس نے فنکاروں کی پذیرائی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا "جہاں ترک بابری" میں "باغ وفا" کا ذکر کرتا ہے جو کابل میں اپنی نوعیت کا واحد باغ تھا۔ اس کے ذہن میں سمرقند کا حسن رچا بسا تھا لہٰذا 'باغ وفا' کے علاوہ دوسرے باغوں کی تشکیل کرتے ہوئے سمرقند کے معیار حسن کو ہمیشہ پیش نظر رکھا ۱۵۲۷ء میں دہلی پر قابض ہو کر اپنی بادشاہت کا اعلان کیا، آگرہ میں 'آرام باغ' اور 'زہرہ باغ' کی تشکیل کی اور فواروں اور چھوٹی بڑی عمارتوں کی تعمیر میں گہری دلچسپی لی، ۱۵۳۰ء میں اس کا انتقال ہوا۔[1]

بابر ہرات میں چالیس دن رہا۔[2] اور دبستان ہرات کے فنون اور خصوصاً فن تعمیر اور فن مصوری سے بے حد متاثر ہوا، اس وقت ہرات، اسلامی تہذیب و تمدن کا ایک بڑا مرکز تھا، چالیس دنوں تک وہ مسلسل خوبصورت عمارتوں کو دیکھتا رہا۔ اور فن مصوری کے عمدہ نمونوں کا اپنے طور پر مطالعہ کرتا رہا۔ اس کے ایرانی اتالیق نے فنون کے مطالعے میں اس کی رہنمائی کی، ایرانی مصوروں کی بنائی ہوئی تصویروں کے حسن و جمال کا اس پر بڑا گہرا اثر رہا، سلطان تیمور کے لڑکے شاہ رخ نے ایک نگار خانہ قایم کر رکھا تھا کہ جس کا سربراہ بہزاد تھا۔ منگول ایرانی آرٹ کی آمیزش سے فن مصوری میں عمدہ تجربے ہو رہے تھے، کوئی وجہ نہیں کہ ہندوستان آکر اس نے مصوری کے فن سے اپنی دلچسپی کا اظہار نہ کیا ہو، بابر کے دربار میں مصوری کے فن کو کیا مقام حاصل تھا یہ بتانا آسان نہیں اس لیے کہ اس کے عہد کی تصویریں دستیاب نہیں ہیں۔ "چند تصویریں اس کے عہد سے منسوب ہیں لیکن وثوق سے ان کی تاریخوں کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔" اسٹیٹ لائبریری برلن"

---

[1] بابر کے انتقال کی تاریخ ۲۶ دسمبر ۱۵۳۰ء ہے۔ [2] ۱۵۰۶ء

میں شہنشاہ جہانگیر کے ایک ذاتی البم میں "سمندر کی جنگ" کی جو تصویر ہے اس کے متعلق بعض ماہرین کہتے ہیں کہ یہ بابر کے دربار کی تخلیق ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس پر بخارا کے دبستان اور خصوصاً بہزاد کے منفرد اسلوب کے اثرات ہیں ہندوستان میں بابر کی آمد کو ایک بڑی تہذیب کی اعلیٰ ترین قدروں اور فنون کی عمدہ ترین روایتوں کی آمد سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ بلاشبہ اس کے ساتھ دوسری بہت سی روایات اور اقدار کے علاوہ بخارا اور بہزاد کی روایات اور اقدار نے بھی سفر کیا تھا!

'بابر نامہ' شہنشاہ کے فنکارانہ شعور کا مظہر ہے، اس سے فنکارانہ صلاحیتوں کی بھی پہچان ہوتی ہے، اسلوب کا نوکیلا پن اور تیز تر جمالیاتی شعور متاثر کرتا ہے فطرت کے حسن اور مظاہر فطرت کے جلال و جمال کو بابر اپنے جمالیاتی شعور کے ساتھ ایک فنکار کی طرح اجاگر کرتا ہے، بابر کے جمالیاتی شعور کی دو اہم خصوصیات فوراً توجہ کا مرکز بن جاتی ہیں۔

—— • حسن کی وضاحت

اور —— • لذت اندوزی اور جمالیاتی آسودگی!

بابر فطرت کی چھوٹی چھوٹی سچائیوں کو پھیلا کر دیکھتا ہے، چھوٹے سے جلوے کو وسیع تر ناظر میں دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اور اس عمل میں ایک فنکار کی طرح جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بہار میں باغ کو دیکھتا ہے تو ایک ایک پھول کی صورت اور رنگ پر اس کی نظر ٹھہر جاتی ہے، جانے کتنے رنگوں کا ذکر کرتا ہے، کلی سے پھول تک کے لمحوں کو اپنے احساس میں جذب کرنے کی کوشش کرتا ہے، سبز فرش اور درختوں کے پتوں اور ان کے رنگوں کی تفصیل پیش کرتا ہے، خزاں میں درختوں کے پتوں کے رنگوں کو اپنے احساس سے جذب کر لیتا ہے۔ سبز، سرخ، زرد اور کئی دوسرے رنگوں سے کھیلتا ہے۔ اس کے اسلوب میں بہار اور خزاں کے رنگ جذب نظر آتے ہیں۔

فرغانہ، سمرقند، کابل اور ہندوستان کے حسن و جمال سے بابر کی گہری جذباتی وابستگی رہی ہے، اس نے پھولوں، پھلوں، پرندوں اور جانوروں کے علاوہ

مرغزاروں اور پہاڑی علاقوں کے نشیب و فراز کے حسن کا ذکر کیا ہے، لالہ کے رنگوں پر نظر پڑتی ہے تو بتیس تینتیس رنگوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ 'خواجہ ریگ رواں' کی ریت اس کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے، پہاڑوں کے طویل سلسلے اور برف سے بھری ہوئی چوٹیاں، پھولوں سے لدے ہوئے درخت، چشمے، سبز میدان، پھولوں سے جھکے ہوئے پودے، سرخ اور زرد کلیاں، پرندے سب اسے اپنی جانب کھینچتے ہیں۔ کئی پرندوں کا ذکر کرتا ہے، رحیم داد کے باغ اور گوالیار کے آبشار کی تعریف میں اس کے احساس حسن کی پہچان ہو جاتی ہے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ اس کا اظہار بیان غضب کا ہے۔ حسن کی تعریف کرتے ہوئے اس کے جذبوں کا رنگ بھی نمایاں ہو جاتا ہے، ایک فنکار کا درد مند دل لیے اس نے مظاہر حسن پر نظر ڈالی ہے، "کیمپ فائر" کے آتشیں نظارے کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے ایسا لگ رہا ہے جیسے تاریک سمندر میں جھلملاتے ہوئے ستاروں کا عکس پڑ رہا ہے، مشکل سے مشکل وقت میں بھی اپنے شاعرانہ ذہن کو متحرک رکھتا اور کسی کھلتے ہوئے پھول کو بھی دیکھ لیتا تو پریشانیوں کو بھول کر اس کے حسن کو بیان کرنے لگتا۔

بابر نے جہاں مناظر قدرت سے گہری دلچسپی لی وہاں مختلف علاقوں کے رہنے والوں کی زندگی کا بھی مشاہدہ کیا بابر نامہ میں جہاں کابل اور بلخ کے درمیان، ہندوکش کے طویل پہاڑی سلسلے کا ذکر ہے وہاں کابل کے بازار کا بھی ذکر ہے کہ جہاں کاشغر، فرغانہ، ترکستان سمرقند، بخارا، بلخ، حصار اور بدخشاں کے تاجر آتے اور اپنی اشیاء فروخت کرتے کابل کے کارواں کا ذکر ہے جو ترکی تک پہنچتے، تہذیبی نقطہ نظر سے بابر نامہ کا یہ حصہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ ہندوستان کی سرحد کے قریب مختلف علاقوں کے لوگوں کی آمد ورفت کی وجہ سے تمدنی یا ثقافتی آمیزش کا ایک سلسلہ جاری تھا، اس نے لکھا ہے کہ ہر سال کم و بیش دس ہزار گھوڑے مختلف علاقوں سے اشیاء لے کر آتے تھے اور تجارتی سطح پر ایک بڑا قیمتی رشتہ قائم تھا۔

ظہیر الدین بابر مصوروں کے فن کے ناقد کی حیثیت سے بھی ملتا ہے۔ جب بہزاد اور شاہ مظفر کی مصوری کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتا ہے۔ اس کی تنقید سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے حسن کا کتنا شدید احساس تھا اور مصوری کے فن سے اس کی دلچسپی

کتنی گہری تھی، بہزاد اس کا ہم عصر تھا، کہتا ہے وہ بڑا فنکار تو ہے لیکن ڈاڑھی کے بغیر صورتیں اچھی نہیں بناتا اور اکثر ہونٹوں کے نیچے چہرے کی تکمیل کرتے ہوئے انتہا پسند ہو جاتا ہے، ظاہر ہے ایسی صورت میں چہرہ بوجھل ہو جاتا ہے۔ شاہ مظفر کے متعلق کہتا ہے کہ بالوں کے حسن پر اس کی نظر گہری ہے، زلفوں کی آرائش کے معاملے میں اس کا کوئی ثانی نہیں ہے۔

بابر کی حسن پسندی سے مغل جمالیات، کی چند اہم قدروں کو سمجھا جا سکتا ہے۔

• فطرت پسندی • جزئیات پر نظر • رنگوں کی انفرادیت

اور • آرائش و زینت!

وسط ایشیا اور ایران کی مصوری میں فطرت پسندی، آرائش و زینت، خوبصورت تخلیقی سانچوں، رنگوں کی شوخی، تیز آہنگ اور بکھرے ہوئے عناصر کی وحدت کی جو اہمیت ہے ہمیں اس کا علم ہے۔ وسط ایشیائی اور ایرانی مصوروں نے اپنے طور پر طلسمی دنیا کی تخلیق کی ہے۔ مصوری کے بعض اہم نمونوں کو دیکھتے ہوئے ہم خود کو تخیل اور طلسم کی فضاؤں میں پاتے ہیں جہاں آسمانوں کا رنگ انتہائی گہرا نیلا ہے یا سونے کی طرح چمکتا ہے اور ان پر بادل زیورات کی طرح بکھرے ہوئے ہیں۔ چٹانوں کا رنگ ارغوانی اور بنفشی بھی اور گلابی اور نیلا بھی، مختلف رنگوں کے گھوڑے ملتے ہیں، تصویر کی مناسبت سے گھوڑے کا رنگ منتخب کیا جاتا ہے، درخت تو ایسے لگتے ہیں جیسے ہیرے جواہرات کے درخت ہوں، فرش، دیوار، قالین، اور تخت کے جانے کتنے رنگ مختلف انداز سے متاثر کرتے ہیں، پرچھائیوں سے کسی قسم کا کوئی ابہام پیدا نہیں کیا جاتا، کینوس، پر پیکروں اور موجود اشیاء و عناصر کے رشتے کی وضاحت ہو جاتی ہے اور اس عمل سے پورے کینوس، پر پھیلے ہوئے مختلف مقامات پر ٹھہرے ہوئے رنگین، چمکتے ہوئے اور روشن اشاروں پر کوئی اثر نہیں ہوتا، چٹانوں، پہاڑوں بادلوں اور اس طرح کے دوسرے پیکروں سے حسن کے مختلف مظاہر کی پیش کش ہوتی ہے۔ دیواروں، زینوں، دروازوں اور دریچوں سے ایک نئی جہت ابھارنے کی کوشش ملتی ہے۔ انسان کے پیکر، ٹائپ کرداروں کی صورتوں میں اپنے تاثرات کے ساتھ نظر آتے ہیں، بہزاد اور اس کے ہم عصر مصوروں اور بہزاد کے شاگردوں کے

فن میں یہ خصوصیات موجود ہیں۔ ان کے بعد آنے والے فنکاروں کا بھی انداز کم و بیش یہی ہے ان میں اکثر خصوصیات شدت سے پیش ہوئی ہیں۔ آرائش اور زینت کے معاملے میں بہزاد نے ایک نئی روایت کی تشکیل کی ہے۔

ارنسٹ کوہنل ERNSTKUHNEL اور چند دوسرے محققین کا یہ خیال ہے کہ بابر کے ساتھ بخارا اور کابل کے مصور بھی آئے تھے اور اس قافلے کے ساتھ ایران کے معروف مصوروں کی بنائی ہوئی تصویریں بھی تھیں۔ بابر کے دربار میں بخارا اور کابل کے مصوروں نے بہزاد کے اسلوب کی پیروی کی تھی لیکن رنگوں کے استعمال کے معاملے میں ان کا انداز بہزاد سے مختلف تھا بابر نے باغوں کی تشکیل و آرائش اور بعض عمارتوں کی تعمیر میں اپنے احساس جمال کو جس طرح نمایاں کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے فن مصوری سے بھی یقیناً گہری دلچسپی لی ہوگی۔ اس کے دربار کی تصویریں حاصل نہیں ہیں اس لیے مغل آرٹ کی ابتدائی صورتوں کا تجزیہ ممکن نہیں ہے۔ باغوں کی تشکیل اور ان کی آرائش میں اس نے جن دو اہم باتوں کی طرف توجہ دی ان کے پیش نظر اس کے آرٹ کے تصور کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ جو پودے لگائے جائیں وہ فطرت کے حسن اور انداز کے عین مطابق ہوں، مظاہر فطرت سے مطابقت ہو ایسا محسوس ہو جیسے دوسرے درختوں، پودوں اور پھولوں سے ان کا رشتہ فطری ہے

یہ حقیقت پسندانہ رجحان توجہ طلب ہے۔

دوسری بات یہ کہ ایک ہی قسم کے پودوں کو اس طرح لگایا جائے کہ باغ میں ان کے آہستہ آہستہ بڑھنے کا ۔ ۔ پورا منظر سامنے آجائے، جزئیات پر نظر رکھی جائے اور ہر پودے کی تفصیل میں اس کے حسن کو پیش کیا جائے۔ حسن کی وضاحت کا یہ رجحان بھی غور طلب ہے اس سے عمدہ "سمٹری" پیدا کی گئی ہے بابر کے دربار میں جو تصویریں بنی ہوں گی ان میں فطرت کے مناظر کو یقیناً زیادہ اہمیت حاصل ہوگی اور فنکاروں نے جزئیات اور حسن کی پیشکش میں تفصیل کو امتیازی حیثیت دی ہوگی۔

اکبر کے عہد میں بابر کے مرکزی پیکر کے ساتھ جو تصویریں بنی ہیں ان میں مندرجہ ذیل تصویریں اہم ہیں۔

(۱) ننھا اکبر شکار گاہ میں، بابر کی نگرانی میں شکار کی تربیت
(سولہویں صدی)

(۲) شہنشاہ بابر اپنی بیگمات کے ساتھ (" ")

(۳) بابر اپنے محل میں مہمانوں کے ساتھ (" ")

(۴) بابر اپنے ایک ہندوستانی باغ میں (" ")

(۵) بابر کابل کے تخت پر (" ")

(۶) بابر اپنے ایک ہندوستانی باغ میں اپنے تجربوں کو بیان کرتے اور لکھواتے ہوئے۔ (" ")

(۷) بابر اور باغِ وفا کی تشکیل (" ")

(۸) ہمایوں کی ولادت (" ")

بلاشبہ بابر نے ہندوستان کو مغل فنونِ لطیفہ کی جمالیات سے پہلی بار متعارف کیا اس دور کی مصوری کے نمونے اگرچہ نہیں ملتے اور یہ بتانا بھی ممکن نہیں ہے کہ بابر نے کوئی نگار خانہ قایم کیا تھا یا نہیں، لیکن یہ محض قیاس آرائی بھی نہیں ہے کہ مصوری سے اُس کی گہری دلچسپی تھی اور بہزاد کے اسلوب اور اس کی تکنیک کو پسند کرتا ہے۔

"ہندوستانی جمالیات" سے "مغل جمالیات" کا پہلا تخلیقی رشتہ بابر کی وجہ سے قایم ہوا اور برِ صغیر میں نئی روایات کا سفر جاری ہوا۔

پروفیسر شکیل الرحمٰن
۴۸۲ اے۔ سیکٹر بی پاکٹ I
وسنت کنج نئی دہلی۔

بیورو کی تازہ مطبوعات

شکاری شکار اور جنگل سے پیار	رفیعہ تحسین
ذوق و جستجو	پروفیسر خواجہ احمد فاروقی
خطرناک راستے	وکیل نجیب
ہماتینر طب آکو پنکچر اور موکسی بوشن	ڈاکٹر محمد ظہیرالدین
چکبست	رام لال نابھوی
صحت الفاظ	سید بدرالحسن
ڈارون کا نظریہ ارتقا۔	ڈاکٹر افتخار احمد

زیر طبع مطبوعات

ریاست حیدرآباد کی جدوجہد آزادی	سید علی جواد زیدی
للولال جی کوی ایک ادبی سوانح	ابو سعادت جلیلی
ہند کی مایہ ناز ہستیاں اور دیگر مضامین	پروفیسر بی شیخ علی
فلسفہ سائنس اور کائنات	ڈاکٹر محمود علی
اردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل اور ابلاغ کی زبان کی حیثیت سے	ڈاکٹر کمال احمد صدیقی
زمین کی کہانی	ڈاکٹر یوسف کمال
مراد آباد تاریخ اور صنعت	نایاں نقوی
اردو ادب کی تاریخ (حصہ اول)	پروفیسر گیان چند جین اور پروفیسر سیدہ جعفر
اردو لغت نگاری کا تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر مسعود ہاشمی
قدیم اردو نظم	مرتب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم
جلوۂ خضر	ایڈیٹر ڈاکٹر فضل امام
نور جہاں	ایم۔آر۔کوہلی

ادب کی تخلیق اور ترسیل کا مسئلہ۔ نئے تناظر میں

ابوالفیض سحر

ادب کی ترسیل بھی اتنی ہی ضروری اور اہم ہے جتنی اس کی تخلیق۔ ورنہ یہ تخلیقی عمل، اگر پوری طرح بے معنی نہیں تو بڑی حد تک تشنہ کام اور ادھورا رہ جاتا ہے۔ ترسیل کا مسئلہ اگرچہ تخلیق کے بعد کا ہی مرحلہ ہے مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ بالواسطہ طور پر اس سے اس طرح جڑا ہوا ہے جیسے سورج سے کرن، پھول سے خوشبو، دھنک سے رنگ،، ادب کے کارگر تخلیقی عمل کی، بادی النظر میں چار سطحیں ہوتی ہیں۔ تخلیق، ترسیل، تفہیم اور تاثیر اور ہر سطح پہ اس کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں منشائے تخلیق کا حصول اور تکمیل ہی ان کا مدعا ہوتا ہے۔

کون نہیں جانتا کہ ادب اپنے عہد کی روح ہوتا ہے اور زندگی کی رفتار و روش کا آئینہ دار بھی۔ اس لیے ادب کی تخلیق کے تناظر، مختلف عہدوں اور مختلف سماجوں کے تقاضوں اور مزاجوں کے لحاظ سے بدلتے ہوئے حالات و واقعات کے اعتبار سے تغیر پذیر ہوتے ہیں مگر آفاقی صداقتیں اور UNIVERSAL VALUES اپنا نقش اور عکس برقرار رکھتی ہیں۔

آج کا انسان، فکر و احساس اور شعور و ادراک کی سب سے اونچی منزل پر کھڑا ہے۔ ذہن انسانی اس سے پہلے اس بلندی پر پچھلی صدیوں کی کسی بھی منزل میں نہیں تھا۔ اس لیے آج کے حالات اور تناظر، پچھلے حالات اور تناظر سے زندگی کے مجموعی ارتقا سے جڑے ہوئے ہونے کے باوجود، کرۂ ارض کے دائرے اور مقامی سطح،

دونوں میں فطری طور پر، کچھ مختلف مزے ہیں۔ یہاں مزید تفصیل میں جانے کا نہ موقع ہے اور نہ ضرورت۔ پھر بھی عالمی تناظر میں عروجِ آدمِ خاکی کی گواہی دینے والی خلا کی تسخیر، انٹارکٹیکا کی فتح، نیلسن منڈیلا کی طویل گرفتاری اور پھر رہائی۔ ایران و عراق کی بے معنی جنگ، چونکا دینے والا اتحادِ جرمنی۔ کویت اور عراق کی سفاکانہ جنگ اور اقوامِ متحدہ کا کردار، سیاسی فکر کی سربلندیاں اور پسپائیاں، امن اور تخفیفِ اسلحہ، جوہری ہتھیاروں کا اتلاف، جاپان کی صنعتی ترقی، سوڈان کا قحط، برما کی بیداری، ارضِ فلسطین کی جدوجہد، کوریا اور یورپ میں اتحاد و تعاون کی باتیں۔ سرد جنگ کا خاتمہ، ناوابستہ ممالک کی تنظیم کی تگ و دو، ہیبت ناک آگ، خشک سالی، زلزلے، سیلاب اور دوسری آفات۔ سوویت یونین کے آہنی نظام کا صفحۂ ہستی سے مٹ جانا۔ انسانی زندگی پر سیاسی اقتدار کا غلبہ، حقوقِ انسانی، بین الاقوامی سازشیں اور انتشار و خلفشار جیسی معنی خیز علامات اتنی نمایاں ہیں کہ دنیا کے دانشوروں اور قلم کاروں کے ساتھ ساتھ عام لوگوں کی نظر میں بھی ہیں۔

مقامی منظر نامے کی طرف نظر جاتی ہے تو، خونی فسادات، ذات پات، اونچ نیچ، پریشان کن نیکسلائٹ سرگرمیاں، پنجاب اور کشمیر کے پیچیدہ مسائل، سیاسی مقاصد، یاترائیں، لسانی، مذہبی اور ثقافتی سامراجیت، ہجرتوں کے عواقب، بموں اور گولیوں کی بارش، مہاتما گاندھی کی شہادت کے بعد انھیں کے دیس میں ان کی تعلیمات کی بھی شہادت، دہشت گردی، اندرا گاندھی اور راجیو گاندھی کا قتل۔ غریبی اور مہنگائی، اقلیتوں کے تعلیمی، لسانی، سماجی اور سیاسی مسائل اور بے حسی، صنعتی زندگی کا کڑا جبر، دیہی زندگی کا دھیما کرب، ملک کی معاشی ترقی اور خوشحالی کی منزلیں اور رونقیں، اگنی کی کامیابی، سائنس اور ٹیکنالوجی کی برکتیں، چھوٹی اور بڑی آئیڈیالوجیوں، سماجی اور طبقاتی کشاکش، کشن کے منہ زور اور بے مہار ہنگامے اور سر اٹھاتی ہوئی لاقانونیت، نفسیاتی ہیجان، تناؤ اور ٹکراؤ، طرح طرح کی کامیابیاں اور قسم قسم کی محرومیاں اور دوسری پیچیدگیاں، ارباب نظر کو جھنجھوڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ مگر ستم ظریفی یہ ہے کہ ہمارے حلقوں میں ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کا ایک دھڑا ایسا بھی ہے جو اگر محسوس کرنا چاہے تو لاکھوں میل دور کے دلوں کی آوازوں اور دھڑکنوں

کو بھی محسوس کرے اور اگر نہ سنائے کرے تو پڑوسیوں کی چیخ و پکار بھی نہ سنے، بے گناہوں کے جلتے مکان بھی نہ دیکھے اور معصوم انسانوں کا سڑکوں پر بہتا خون بھی نہ دیکھے یتیموں اور بیواؤں کی آواز بھی نہ سنے۔

ادب اور ادبی تناظر کے بارے میں، مختلف ماہرین نے مختلف باتیں کہیں ہیں یوں کہ ماہرین کو باتیں بنانے کی مہارت کے درجے تک پہنچی ہوئی عادت ہوتی ہے۔ ادب کے تقابلی مطالعے کے لیے بیرونی ادیبوں اور مفکروں کے اقوال اور ان کے بیانات کا مطالعہ تو کیا جا سکتا ہے اور ضرورت ہو تو بار بار بھی کیا جا سکتا ہے لیکن ان کے اپنے اخذ کردہ نتائج یا ان کے ذاتی مشاہدوں اور تجربوں کو، جو اُن کے اپنے حالات کی پیداوار اور تہذیبی تناظر کی دین ہوتے ہیں، بغیر سوچے سمجھے مرعوب ہو کر یا مرعوب کرنے کی غرض سے، ہمارے سماج، ہماری زندگی اور ہمارے ادب پر منطبق کرنا ایک خطرناک مصلحت ہی نہیں ایک بددیانت فراست بھی ہے۔ بے میل اور بے جوڑ نظریات کے تحت تخلیق پایا ادب بھی ترسیل کے مرحلے میں، یقین و گمان کا تارحریر دو رنگ ہو کے رہ جاتا ہے۔ مثلاً ترقی پسند ادیبوں نے، ہیگل مارکس لینن اور ٹالسٹائی وغیرہ کے نظریات اور مشاہدات کے دشت بے اماں کے کچھ کچھاروں کو اپنی فکری بلکہ عقائد و ایمان کی خیر و برکت کی پناہ گاہیں سمجھا اور ایک عرصے تک انھیں ہمارے ادب کے کعبہ و کلیسا کا سا درجہ بھی دینا چاہا جو ظاہر ہے کہ ایک خاص پس منظر میں درآمد کردہ انداز فکر تھا۔ سوویت یونین کے حالیہ انقلابات نے بھی ثابت کیا کہ یہ ان کے لیے بھی سراب صفت منزلیں تھیں لیکن اس سلسلے میں جو بہتر ادب تخلیق ہوا ہے وہ یقیناً قابلِ قدر ہے۔

اسی طرح جدیدیت کی باہر سے آئی ہوئی رو کے بارے میں نشانات کے منصف۔ محمد علی صدیقی نے بھی اسی بات کو محسوس کیا اور اپنا تاثر دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

> "جدیدیوں نے اپنا ادبی اکاؤنٹ بادلیر، ملارمے، رامبو دیلیری، سینٹ جان پرس، ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ کے بینکوں میں کھولا تھا اور وہاں سے اس قدر بڑی تعداد میں اوورڈرافٹ حاصل کیا کہ ادب کا جغرافیہ ہی بدل گیا"
> اس طرح غیر جانب داریت کی بلندی سے بھی دیکھا جائے تو نام نہاد مشروطیت COMMITMENT بے مقصدیت، لاسمیت اور عبثیت

لی منڈیروں پر جھلملاتے چراغ بھی اب بجھتے
جا رہے ہیں۔ مگر وہی وفاداریوں کے گمراہ کن پروپیگنڈے بھی بے اثر ہو رہے ہیں [illegible]۔
بھی وہی بات رہی ہے کہ جو فن پارے قابلِ قدر ہیں ان تخلیقات کی ان کی اپنی اہمیت ہے اور
رہے گی۔ وقت کی [illegible] نے انسانی وجود و آگہی کی چمک نے ہماری تہذیب و تاریخ کے ضمیر
نے بھی شہادت دی ہے کہ ادب کو مکتبی ضرورتوں کے پیش نظر تشخص یا پہچان کی خاطر بعض ادوار تک یا
یا کچھ مخصوص مکاتبِ فکر کے گروہوں میں بانٹ تو دیا جا سکتا ہے لیکن اس کے ارتقا کے تسلسل اور تواتر کو حتمی طور
پر واٹر ٹائٹ کمپارٹمنٹس میں جامد و ساکت رکھا نہیں جا سکتا اور نہ ہی مصلحت اندیش
قید و بند کی آرائشوں میں مبتلا کیا جا سکتا ہے۔ یہ متحرک زندگی اور ترقی پذیر تہذیب
کے ارتقا کے تسلسل سے جڑا ہوا ایک حرکی اور جدلیاتی عنصر اور جمالیاتی جزو لاینفک
ہے۔ یہ آماجگاہ آب کی طرح یا کرہ باد کی مانند یا پھر بسیط و عریض سطوت نور کی مثل ،
لامحدود مسلسل، مربوط وسیع و کشادہ بلکہ بیکراں شعور ہے جو تمام نوع انسانی کی مشترک
میراث ہے۔ اسے سرحدوں یا خانوں میں تقسیم کرنا بھی محض بے بصری کا ثبوت دینا
ہے۔ چنانچہ آج کے نئے تناظر میں ایسے تمام لیبل ختم ہو رہے ہیں۔ پردے اٹھ رہے
ہیں دیواریں گر رہی ہیں۔ فکر و فن سے متعلق تخلیقی رویوں اور رجحانات کی افراتفری
کے خودرو و خاردار جھاڑیاں صاف ہو رہی ہیں۔ فکر و خیال کے غبار و بگولے بھی
معدوم ہو رہے ہیں۔ ذہن اور شعور کی اس رعنائی کو بلاشبہ برگزیدہ اور بالغ تر
افکار اور ارفع و ہمہ گیر تہذیبی رویوں کی عظیم الشان کامرانی ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔
اسی طرح اندرونی دائرے میں بھی ہمیں اپنی ذات کے گھر کے جھروکوں سے
بھی اندر اور باہر دونوں جانب جھانکنا ہوگا۔ احتساب اور انتقاد کا یہ دیدہ دراز
زاویہ نگاہ ادب میں منعکس ہو کر داخلیت اور خارجیت کی گرہیں بھی کھولتا ہے۔
تاہم داخلیت اور خارجیت کے احساس و تفکر اور اس کے اظہار میں بھی بے
راہ روی شدت اور ناسمتیت کی بجائے اسی حد تک فطری مطابقت، تعقل اور
توازن ہونا چاہیے جس حد تک نظام قدرت ہم سے مطالبہ کرتا ہے۔ یہی فطرت
اور قدرت سے انسان کے رشتے اور انسانی زندگی کی پیوستگی کے عرفان کی
حقیقی بازیافت ہے اور حقیقی تہذیبی شعور کا ارتقاز بھی جو کہ اچھے ادب کی تخلیق

اور ترسیل کا حق ادا کرنے اور اثر پذیری میں معاون ہوتا ہے۔ ذات کو کائنات
اور کائنات کو ذات سمجھنے اور سمجھانے کا انداز بھی بڑا خوبصورت سلیقہ اور عالمانہ
طرز فکر ہے۔ مگر اس حقیقت کے افہام و تفہیم کے سلسلے میں غیر ضروری غلو اور شدت
بے جا سے بھی اسی طرح احتراز کرنا چاہیے جس طرح کہ حق پسندی اور حق گوئی کی شریعت
[illegible] بخل اور بزدلانہ مصلحت کوشی سے کیا جاتا ہے۔ انہی تجربات اور [illegible]
[illegible] کامیاب اور صالح ادبی روایات کے خد و خال واضح ہوتے ہیں اور ادبی اقدار
با معنی ہوتا ہے۔ ناروا تحریکیں، ناپسندیدہ شر انگیزیاں اور باغیانہ روشیں
عارضی اور وقتی نمو پانے کے بعد بھی دھیرے دھیرے وقت ہی کی بھٹی میں تپ کر فطرت
انسانی کے ربط و ضبط کے اعلا پیمانوں اور ارفع منزلوں میں -
کے میناروں پر روشن چراغوں کی روشنی میں ڈوب جاتے ہیں۔ ادب کی
تخلیق میں احساس اور جذبے، فکر اور فلسفے کی کار فرمائی بنیادی محرک ہے۔
اور وجدان بھی ایک اہم کیفیت ہے جو ادب
پارے کو کلاسیکیت کے درجے اور عظمت کی منزلیں بخشتی ہے۔ عام مفروضے کے برخلاف
[illegible] ادبی تفکر سے متصادم نہیں ہوتی بلکہ سائنس اور سائنسی انداز فکر مسلسل غور و فکر،
تحقیق و جستجو کے فیضان سے نتائج تک رسائی میں مدد دیتی ہے۔ ادب کی تخلیق فرسودگی
نہیں فکر و فن کی حیات افروز تازگی اور جمالیاتی وجدان کی روح پرور شادابیت اظہار و
ابلاغ کے مہذب اور شائستہ قرینوں کا اعتبار چاہتی ہے۔ ورنہ ترسیل کے مرحلے کامیابی
سے طے ہو نہیں پاتے۔
نظام شاہی، مطلق العنانیت یا کسی [illegible] مربوط اور [illegible] نظام [illegible] کے زیر استعداد
تخلیق پایا ادب خواہ اس کی ترسیل اور اشاعت پر کتنا ہی زور دیا گیا ہو حقیقی اور [illegible]
ادب نہیں ہوتا ادب محض اظہار خیال ہی کی نہیں بلکہ ضمیر کی بھی آزادی چاہتا ہے۔ قلب و
نظر کی کشادگی فکر و خیال کی وسعت و ہمہ گیریت اعلا ادب کی روشن قدریں اور بہترین
خصوصیات ہوتی ہیں۔ اچھا اور صحت مند ادب کھلی فضا اور تازہ ہوا کا [illegible] ہوتا ہے
مگر اس کے ہرگز یہ معنی نہیں کہ ادب کسی ہائیڈ پارک کی کوئی صدائے بازگشت ہے۔
ادب زندگی کی روح بلکہ صحیح معنی میں بیدار روح سے عبارت ہوتا ہے جس کی روشنی

میں انسان کی تہذیبی ترقی اور زندگی کی حقیقی مسرت و انبساط کی راہیں متعین ہوتی ہیں، جذباتی و روحانی، آسودگی اور بالیدگی کا چشمہ پھوٹتا ہے اور محترم آدرشوں اور قدروں کی چمن بندی ہوتی ہے۔

ادب کی تخلیق کی یہ غایت حقیقی کی تکمیل ہی دراصل ترسیل کی کامیابی ہے۔ جو اثر انگیزی اور تاثر پذیری سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ ابلاغ کا وسیلہ اور پیرایہ، اگر کسی وجہ سے خواہ وہ فکر و خیال کی عدم شفافیت ہو کہ گنجلک زبان اور ناموزوں ہیئت کی ناہمواریاں' اپنے اس مقصد میں ناکام ہو جاتا ہے تو ترسیل کا یہ المیہ تخلیق کا بھی المیہ بن جاتا ہے۔

آج کا عہد ایٹمی عہد ہی نہیں کمپیوٹر اور سوپر کمپیوٹر بلکہ سٹلائٹ کمپیوٹر کا دور ہے۔ جو اکیسویں صدی کی چھاتی ہوئی منزل کی طرف تیزی سے گامزن ہے۔ زندگی کی مادی ضرورتیں انسان کی روحانی اور تہذیبی و ثقافتی ضرورتوں پر تفوق حاصل کر چکی ہیں۔ ان دنوں فوری اور منفعت بخش مادی افادہ ہی انسانی جستجو کا مدعا اور ماحصل ہے بلکہ یہی ریاضیات، فراست اور ذہانت کا معیار بن چکی ہیں۔ حد یہ ہے کہ گیمس اور اسپورٹس اور پاپ میوزک، کسبِ کمال اور کسبِ معاش کے توانا محرکات اور منفعت بخش ذرائع اور قابل قدر ترغیبات بن چکے ہیں۔ اخلاق و کردار کے معیارات سے عاری مشغولیات اور سرگرمیاں بھی عام ہیں۔ ادب اور مالِ ادب پس پشت پڑ گیا ہے۔ اس کے حرمت مجروح اور عظمت مشتبہ ہو چکا ہے۔ یہ صرف مقامی تجربہ نہیں بلکہ ایک : بھی ہے۔ بین الاقوامی دائروں میں انگریزی اور اسی پائے کی دوسری زبانوں کے ادب کی ترسیل کی صورت حال بھی وہی ہے جو کہ ترقی یافتہ ملکوں اور زبانوں کا حصہ ہے۔ غالباً قارئین کا رویہ بھی وہی ہے جو تیسری دنیا کا کام ہے۔

ادب کی ترسیل، اشاعت کی مختلف صورتوں میں ترقی یافتہ اور بہتر پروڈکشن اور بہتر مارکٹنگ سسٹم سے ہو رہی ہے کتابوں کے عالمی میلے تک بھی منعقد ہو رہے ہیں۔ مگر اردو ادب کا معاملہ پھر بھی بڑی حد تک پسماندہ اور پچھڑا ہوا ہے۔ ذرائع ناقص وسائل کم۔ کاروباری لوگوں میں بھی بالعموم وہ بیداری اور ہوش مندی نہیں ہے جو انگریزی ہندی بنگالی، تمل، ملیالم، مرہٹی،

یا کثیر زبانوں کی ادبی کتابوں کی ترتیب واشاعت اور نمایش ونکاسی سے متعلق لوگوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اردو والوں میں بالعموم جذبے، حوصلے اور امنگ کا بھی بڑی حد تک فقدان ہے جذباتی وابستگی بھی نہیں ہے۔ جو ٹھوس بنیادوں پر زبان کے فروغ اور ادب کے ارتقا، اور بڑے پیمانے پر اشاعت وترسیل کے لیے معنویت اور معاونت کی نئی توانائیوں سے بھرپور ہو۔

بہ حیثیت مجموعی زندگی میں ادب اور ادیب کے مطالعے کو وہ مقام حاصل نہیں جس کے وہ مستحق ہیں۔ کسی بھی ترقی یافتہ قوم یا باشعور سماج کے لیے بدنصیبی کا اس سے بڑا سامان اور کیا ہو گا۔ علاوہ ازیں انسانی قدروں کی یہ عبرتناک پامالی اور تہذیبی سرمائے کی کرب ناک تاراجی، جرائم اور سازشوں کے وحشتناک سلسلے غلط کاموں میں ذہانت، دولت اور وسائل کی پُرزور کارفرمائی قوت واقتدار واختیار کے بہ کثرت غلط استعمال کو ادب اور ادیب روکنے سے قاصر رہے ہیں جسے ادب کی ترسیل کی ناکامی سے ہی تعبیر کیا جائے گا۔ قلم گوید کہ من شاہ جہانم کا مقولہ، جس پر انسان صدیوں سے اتراتا آرہا تھا، آج اپنی معنویت کھوتا جارہا ہے۔ برناڈ شاہ کا ورلڈ گورنمنٹ کا مثالی تصور اور اس میں ادیبوں شاعروں اور دانشوروں کا مجوزہ، رہنمایانہ کردار خود اپنا منہ آپ چڑا رہا ہے۔ فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں بھی ادب اور ادبِ عالیہ کی مانگ، اہمیت اور افادیت میں بتدریج تخفیف ہورہی ہے۔ حیرت تو اس امر پر ہے کہ لوح وقلم کے آبرو کے محافظ دانشوروں بھی بے وقعتی کی اس افسوسناک صورتِ حال پر بھی معنی خیز انداز میں چپ ہی سادھ رکھی ہے۔

ان مشاہدوں کا اطلاق عمومی طور پر دنیا کے مختلف حصوں کی تازہ ادبی صورتِ حال پر کیا جا سکتا ہے۔ مگر اردو والوں کے مسائل اور حالات خصوصی توجہ چاہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اب اردو ادب قنوطیت، رجائیت یا احساسِ کمتری کی علتوں سے بڑی حد تک مبرا ہو گیا ہے اور نئی زندگی کے نئے حوصلوں نئے عزائم اور نئی توانائیوں کا نقیب بن چکا ہے اور خود اس سے مزین ہے اور اس کا پاسدار بھی مگر اردو کی تعلیم شاید محدود ہوتی جارہی ہے۔ تدریس اور تحقیق کا حال بھی ناگفتہ ہے۔ کتابوں کی اشاعت کی دشواریاں اپنی جگہ برقرار ہیں۔ ان کی نکاسی ہنوز ایک مشکل مرحلہ ہے۔

اصولاً کتابوں کی جب نکاسی نہ ہوگی تو علم وادب کی ترسیل کیسے ہوگی۔ ہمارے اشاعتی ادارے اور تجارتی کاروبار بڑی حد تک پرانی ڈگر پر چل رہے ہیں یقیناً بڑے پیمانے پر نئے آلات کے ساتھ ساتھ نئی تکنیک اور نئی سوجھ بوجھ سے آراستہ کرنا ہے۔ ورنہ بہ حالت موجودہ، انفرادی اور اجتماعی ارتکاز توجہ اور دلچسپی سے محروم رہ کر، محض چند لائبریریوں کی جانب سے ضرورتاً خریداری کی رسم کی تکمیل سے ادب کی ترسیل کا مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوگا کیوں کہ یہاں تک عام لوگوں کی رسائی نہ ہو پائے گی۔ یہی حال اردو اخباروں اور رسائل کا بھی ہے۔ معیاری ادبی رسائل وجرائد بھی مالی خسارے کے باعث خریداروں اور اشتہارات کی کمی کی وجہ سے زیادہ دنوں آب وتاب سے زندہ نہیں رہ سکتے۔

میں فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ادب کے داخلے کے لیے ایک چھوٹا دروازہ کھلا ضرور ہے مگر یہ بہت چھوٹا ہے یہاں بھی سب کچھ ٹھیک ہے۔ ایسا نہیں ہے۔ مشاعروں کی خاص قسم کی شاعری کی مقبولیت اور شام غزل کی غزل سرائیوں کی عام پسندیدگی۔ کے باوجود، خالص ادب، اور قابل قدر ادب کے قدر دانوں اور قاریوں کا دائرہ سکڑتا ہی جا رہا ہے۔ ادب کی حقیقی قدر شناسی اور اس کی تفہیم چند خوش نصیب لوگوں ہی کا حصّہ ہو گئی ہے۔ نئی نسل اس سے بے بہرہ ہوتی جا رہی ہے۔ گرانی اور معاشی خستہ حالی کی وجہ سے کتابوں رسالوں کی بڑھتی ہوئی قیمتیں بھی رکاوٹیں بنتی جا رہی ہیں۔ اچھے اور بامقصد سیمینار بھی کبھی کبھی منعقد ہوتے ہیں ورنہ عام طور پر ان سرگرمیوں کی غرض وغایت تو کچھ اور ہی ہوتی ہے۔ بہر صورت رسائل کی ادارت، کتابوں کی اشاعت اور سیمیناروں کے انعقاد کے سلسلے بھی بڑے تہہ دار اور پر پیچ ہیں۔ دنیادار اور زمانہ ساز ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات چھپتی ہیں اور بکتی بھی ہیں۔ یہ ایک کڑوی سچائی ہے کہ ایسے ادیبوں اور شاعروں کی مانگ اور پوچھ ان کی افادیت، دوستانہ تعلقات اور مفادات باہمی کے اصول کی حد تک ہوتی ہے۔ اس کاروباری انداز کے تعلقات، مقبولیت اور پسندیدگی کے حلقے میں خود مقامی یا بیرونی ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کی ان کی اپنی ہنر مندی، چابکدستی توسیع وتشہیر پسندی کی شبانہ روز جد وجہد بھی، اہم کردار ادا کرتی ہے اور اب تو یہ ریشہ دوانیاں اعزازات اور انعامات کے ضمن

ہیں بھی عام ہوگئی ہیں۔ دوسری طرف خوددار، سنجیدہ اور خاموش خدمت گزار ان لوح و قلم، مارکیٹ کی ان کشاکشوں اور مسابقتوں میں پچھڑ کر بے نام ونشاں ہی رہ جاتے ہیں جو یقیناً ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

مختلف اردو اکیڈمیوں اور اردو سے متعلق ترقیاتی اداروں کے قیام سے کتابوں کی اشاعت کا خاصا اہتمام ہوگیا ہے۔ ان کی تعداد بھی بڑھی ہے۔ بین الاقوامی دائرے میں بھی اس سلسلے میں خوش آیند آثار نظر آتے ہیں۔ مگر ان سے استفادہ کرنے والوں کی سطح تک پہنچ کر کیفیت دکمیت کا جائزہ لینا ضروری ہے تاکہ حقیقی صورتِ حال کا اندازہ ہو سکے۔ ویسے عالمی سطح پر بھی اردو ادب کی اشاعت، خاطر خواہ انداز میں بڑھ ہی رہی ہے بلدفی یا ماید تی ی بہ ظاہر کوئی خاص وجہ نظر نہیں آتی۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ ان دائروں میں مخلصانہ اور ماہرانہ کوششوں کو نتیجہ خیز انداز میں مزید آگے بڑھانے اور ان کے فکری اور فنی معیار کو اونچا اٹھانے کی ضرورت ہے۔ ۔۔۔ ادب ۔ کے تفریحی یا طفنِ طبع کے پیرائیوں کو گوشت اور پوست کے رشتہ میں ڈھال کر زندگی سے جوڑنا ہے تاکہ علم وادب کے سر پر فضیلت کا تاج برقرار رہے۔ تہذیب کے دامن پر ادیر باقی رہنے والے تابندہ نقوش ابھر سکیں اور بین الاقوامی دائرے میں سماجی زندگی اور تہذیبی اقدار کے افق پر نمایاں ہونے والی عالمی ادب کی دھنک میں اردو ادب کا رنگ بھی پر وقار انداز میں چمک اٹھے۔

پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر
ویسٹ بلاک I آر۔ کے۔ پورم نئی دہلی۔
۱۱۰۰۶۶

سائنس اور تکنیکی کتابیں

آبیات	محمد ابراہیم	۴۱	۱۰/-
آسان اردو شارٹ ہینڈ	سید راشد حسین	۱۵۱	۱۴/-
ارضیات کے بنیادی تصورات	دی اگبرو چیف / پروفیسر ماجد حسین	۵۴۰	۲۲/-
اسکول لائبریری	سید حسین رضا نقوی	۱۵۶	۲۰/-
انسانی ارتقاء	ایم۔ آر۔ ساہنی / احسان اللہ	۲۹۲	۱۲/۷۵
ایٹم کیا ہے؟	احمد حسین	۷۹	۴/۵۰
بائیو گیس پلانٹ	ڈاکٹر خلیل اللہ خاں	۱۰۲	۱۵/-
برقی توانائی	انجم اقبال	۲۳۵	۱۲/-
پرندوں کی زندگی اور ان کی معاشی اہمیت	محشر عابدی	۲۴۸	۱۱/-
پیڑ پودوں میں وائرس کی بیماریاں	رشید الدین خاں	۶۸	۶/۵۰
ٹرانسسٹر کے بنیادی اصول	سید اقبال حسین رضوی	۱۳۶	۱۱/۲۵
راست اور متبادل کرنٹ	عبدالرشید انصاری	۲۹۶	۱۵/-
کلاسیکی برق و مقناطیسیت	وائے گانگ۔ اپنے پیولسکی میلیا پیس بی۔ بی سکینہ	۶۵۲	۵۰/-
کتب خانہ داری ایک تعارف	پروفیسر شہاب الدین انصاری	۳۹۴	۲۴/-
کوئلہ	نفیس احمد صدیقی	۲۰۴	۲۲/-
گنے کی کھیتی	سید مسعود حسین جعفری	۹۶	۱۶/-
موزوں ٹکنالوجی ڈائرکٹری	مرتب محمد منصور الہدیٰ		
	ڈاکٹر خلیل اللہ خاں	۳۰۶	۲۸/-

مروّج و مستعمل، غلط الفاظ و تراکیب

ایم۔ جمال علوی

زبان و ادب کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ادب کی ترقی سے نہ صرف یہ کہ ملک و قوم ترقی کرتے ہیں بلکہ زبان بھی تقویت حاصل کر کے نکھرتی، سنورتی اور اپنی قوت بیان میں اضافے کر کے، انسانی افکار و ابلاغ کے لیے تسکین مزید کا ذریعہ بنتی ہے۔ دوسری جانب زبان میں، الفاظ کی ترویج و اشاعت، ادب میں فصاحت و بلاغت، تحقیق و ایجادات اور نئے افکار و خیالات کے لیے راہیں ہموار کرتی ہے۔ اس لیے ادبی تخلیق کے لیے ذریعہ اظہار یعنی زبان کا ہونا لازمی ہے اور زبان کی ترقی کے لیے ادب کی تخلیق ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ادب کی ترویج و بقا کا مسئلہ ہو، خواہ سوال زبان کی ترقی و بروز سے متعلق ہو، ان سب کے لیے ایک نظم، سلیقہ، معیار اور مثبت اصول کا ہونا، مربوط قوانین پر عمل، بہ الفاظ دگر اس میں کسی قواعد، اصول یا فنی ترتیب و قرینے کا ہونا لازمی قرار پائے گا ورنہ بے اعتدالی کا شکار، بے ترتیب، بے تکا اور لایعنی ادب، بے اصولی کے زیر سایہ پروان چڑھ کر، کسی بھی اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جا سکے گا۔ جہاں تک اردو زبان و ادب کا تعلق ہے، اس شیریں اور فصیح زبان کے بارے میں مولوی فتح محمد خاں کی حسین الفاظ پر مبنی رائے ملاحظہ فرمائیں اور ہر دو ادوار کا موازنہ کریں تو آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ آج یہ خوبصورت زبان، بڑی ہی کس مپرسی، لا اعتدالی اور بدزبانی کا شکار ہے۔

"۔۔۔۔۔ اردو زبان کی حلاوت و عذوبت کو دیکھو تو رشک قند و نبات ہے۔ اس کی نظم و نثر کی دلکش ادائیں دلوں کو بے اختیار کھینچے لیے جاتی ہیں۔ وہ زبانیں جو کبھی بلغائے فارس کے کلام سے چٹخارے بھرتی تھیں، اب فصحائے ہند کی شیریں کلامیوں کے مزے لے رہی ہیں اور وہ کان جو پہلے فارسی ترانوں سے مست ہو ہو جاتے تھے، اب اردو کی سریلی آوازوں سے کیف لے رہے ہیں۔ کس کو معلوم تھا اور کون کہہ سکتا تھا کہ یہ زبان اردو کبھی ترقی کی کرسی پر بیٹھ کر قبول عام کی یادگار میں جلوہ گر ہوگی۔" (فتح محمد خاں)

ماضی میں اس زبان کے اس قدر مقبول ہونے کی وجہ صرف یہ تھی کہ فصحاء نہ صرف خود فصیح زبان بولنے پر قادر تھے بلکہ دوسروں سے بھی غلط الفاظ سننا پسند نہیں فرماتے تھے۔ تذکرہ آبِ حیات میں میر تقی میر کے ضمن میں محمد حسین آزاد کچھ یوں رقمطراز ہیں کہ وہ دلی سے لکھنؤ کے لیے روانہ ہوئے تو کرایہ کی کمی کے باعث ایک اور شخص کو اپنا شریک سفر کر لیا۔ راستے میں اس شخص نے آپ سے کچھ بات کرنا چاہی تو اس کی جانب سے منہ پھیر کر قدرے بیزاری سے ایک طرف بیٹھ گئے۔ کچھ دیر بعد اس شخص نے پھر کچھ بات کی، میر صاحب چیں بہ چیں ہو کر بولے کہ صاحب قبلہ آپ نے گاڑی کا آدھا کرایہ دیا ہے، آپ کو حق ہے، بے شک گاڑی میں بیٹھئے مگر اس کا باتوں سے کیا تعلق؟ اس نے کہا حضرت کیا مضائقہ ہے راہ کا شغل ہے، باتوں میں ذرا جی بہلتا ہے! میر صاحب بگڑ کر بولے 'خیر آپ کا یہ شغل ہے، میری زبان خراب ہوتی ہے'۔

ایک وہ دور تھا، ایک یہ زمانہ ہے ۔ زبان و ادب کی حالت کسی تشریح کی محتاج نہیں ہے۔ ہم دوسری زبانوں کے منفی اثرات سے اپنی فصیح زبان کو بچانے میں قطعی طور پر ناکام رہے ہیں اور ہمارے ادباء و شعراء کی ان نا اہلیوں اور کوتاہیوں کا خمیازہ پورے اردو داں طبقے کو بھگتنا پڑ رہا ہے۔ عوام تو بیچارے کس گنتی میں ہیں، ہماری زبان کے برائے نام ڈاکٹر جب خود ہی زبان و بیان کے علم سے ناواقف ہیں تو پھر بھلا ان سے اس زبان کے امراض کی تشخیص و معالجہ کا کام آخر کس طرح لیا جا سکتا ہے۔

دورِ حاضر میں لغوی غلطیاں سکۂ رائج الوقت بن کر رہ گئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ الفاظ کا وہ با معنی مجموعہ، جس سے تسلسل کے ساتھ کسی بھی ذہنی فکر کا اظہار ہو اور بات مکمل طور پر قاری یا سامع کی سمجھ میں آجائے، جملہ کہلاتا ہے۔ اس جملے میں اگر ایک بھی لفظ زائد یا کم، غیر معیاری، نامانوس یا ثقیل اور لغوی اعتبار سے غلط ہوگا، وہ پورے جملے کو غیر ادبی بنا دے گا۔ ہماری زبان میں، دوسری زبانوں کے الفاظ کا غلط تلفظ، اس میں مستعمل ایک زبان کے الفاظ پر دوسری زبان کی قواعد کا اطلاق، واحد کے مقام پر جمع اور جمع کی جگہ جمع الجمع کا استعمال، فتح، کسرہ، ضمہ، ساکن اور مشدد لکھنے یا بولنے میں، ایک کے مقام پر دوسرے کا رواج پا جانا، املا سے متعلقہ دشواریاں، لسانی اصول سے روگردانی وغیرہ ایسی فاش غلطیاں ہیں جن سے ظاہری طور پر اردو کا پیکر صرف مجروح ہی نہیں ہوتا بلکہ باطنی طور پر یہ مروج غلطیاں

زبان کی روح تک کو پراگندہ کیے دے رہی ہیں۔

لغوی و معنوی اعتبار سے الفاظ و قواعد کی ان تمام غلطیوں کو دو حصّوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے ایک کو غلط العام اور دوسری کو غلط العوام کہا جاتا ہے۔ غلط العوام، جہلاء سے سرزد ہونے والی غلطیاں ہیں مثلاً ایک لفظ ہے "طراوت" جسے جہلاء نے تراوٹ بنالیا ہے جو ہر اعتبار سے معیوب ہے۔ غلط العام کی مثال کے بطور "مُنصِب" کا ایک لفظ پیش کر رہا ہوں جس کا صاد بکسر ہے لیکن عموماً بفتح بولا جاتا ہے میم بضم ہے جسے بفتح بولتے ہیں۔ عوام سے ایسی غلطیاں بھی ممکن ہیں۔

"اصل" واحد ہے جس کے بجائے اُس کی جمع اصول بمعنٰی واحد عام طور پر مروّج ہے، اسی طرح حال کے مقام پر احوال، شریف کی جگہ اشراف، قدم کے بجائے اقدام اور تحقیق کی جگہ تحقیقات بطور واحد مروّج ہیں۔ علاوہ ازیں غلط کی جمع اغلاط، سبق کی جمع اسباق اور جن کی جمع اجنہ غلط ہیں۔ آج ایک سو سے زائد الفاظ جمع کے بجائے جمع الجمع بنا کر استعمال کیے جا رہے ہیں اور برائے نام نقاد خاموشی سے اردو کا جنازہ دھوم دھام سے نکلتے ہوئے دیکھ رہے ہیں اور مردگی و بے حسی کا شکار ہیں۔ ذیل کی اس فہرست سے جمع الجمع کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

واحد	جمع	جمع الجمع	واحد	جمع	جمع الجمع
فتح	فتوح	فتوحات	عمل	اعمال	اعمالوں
جن	جنّہ	جنات، جناتوں	ناصر	انصار	انصاروں
عجیب	عجائب	عجائبات	صاحب	صحابہ	اصحاب
مبدا	مبادی	مبادیات	مرض	امراض	امراضوں
ملبوس	ملابس	ملبوسات	وہم	اوہام	اوہاموں
رقم	رقوم	رقومات	جرثومہ	جراثیم	جراثیموں
خرچ	اخراج	اخراجات	ولی	اولیاء	اولیاؤں
ریح	ریاح	ریاحوں	خبر	اخبار	اخبارات
رکن	ارکان	اراکین	رب	ارباب	اربابوں

واحد	جمع	جمع الجمع	واحد	جمع	جمع الجمع
عالم	علماء	علماؤں	نادر	نوادر	نوادرات
رئیس	رؤس	رؤساء	رسم	رسوم	رسومات
فضیلت	فضائل	فضائلوں	وجہ	وجوہ	وجوہات
قبیلہ	قبائل	قبائلیوں	دوا	ادویہ	ادویات
شیخ	شیوخ	شیخین	طائفہ	طوائف	طوائفوں
قدم	اقدام	اقدمات	اسم	اسماء	آسامی
حکم	احکام	احکامات	سبب	اسباب	اسبابوں
حادثہ	حوادث	حوادثات	سِرّ	اسرار	اسرارات، اسراروں
ارض	آراضی	آراضیات	شریف	اشراف	شرفاء، اشرافوں
فکر	افکار	افکاروں، افکارات	ولد	اولاد	اولادوں
عارضہ	عوارض	عوارضات	بیت	بیوت	بیوتات
لفظ	الفاظ	الفاظوں	نبی	انبیاء	انبیاؤں
اکبر	اکابر	اکابرین	حبیب	احباب	احبابوں
امر	امور	امورات	دفتر	دفاتر	دفاتروں
ہرم	اہرام	اہراموں	واقعہ	واقعات، وقوع	واقعاتوں
اصل	اصول	اصولوں	یوم	ایام	ایاموں
خاص	خواص	خواصوں	وصف	اوصاف	اوصافوں
عمدہ	عمائد	عمائدین	جوہر	جواہر	جواہرات
مشکل	مشاکل	مشکلات	طرف	اطراف، طرفین	اطرافوں
ظلم	مظالم	مظالموں	مادّہ	مواد	موادوں
لازم	لوازم	لوازمات	اہل	اہال	اہالیان
اثر	آثار	آثاروں	جواب	اجوبہ	جوابات
غدہ	غدد	غددوں			

اسی طرح اسم جمع کی جمع الجمع بھی عام طور پر رائج ہیں مثلاً لوگ کی جمع لوگو، قوم کی قوموں، لشکر کی لشکروں، انجمن کی انجمنوں، گلہ کی گلوں، انبار کی انباروں، بھیڑ کی بھیڑوں فوج کی افواج، قافلہ کی قافلوں، جماعت کی جماعتوں وغیرہ۔ اسی طرح بیشتر جمع اصل سے قطعی مختلف رائج ہیں۔ شرط کی جمع ہے شروط لیکن رائج ہے شرائط۔ ساکن کی جمع ساکنین یا ساکنان رائج ہے جبکہ اصل جمع سکان ہے۔ بیشتر الفاظ کی اپنی خود کی جمع موجود ہیں لیکن ہم نے جمع کے لیے اپنے الفاظ بطریق ہندی علیحدہ سے وضع کر لیے ہیں جیسے عادت کی جمع عادات لیکن عادتوں یا عادتیں بھی رائج ہے، آلہ کی جمع ہے آلات لیکن آلوں بھی مروّج ہے۔ حال کی جمع احوال لیکن حالات، آفت کی جمع آفات لیکن آفتیں، شاعر کی جمع شعراء لیکن شاعروں شفقت کی جمع اشفاق لیکن شفقتوں، طرف کی جمع اطراف لیکن طرفین، روح کی جمع ارواح لیکن روحیں، فکر کی جمع افکار لیکن فکروں/فکریں، قسم کی جمع اقسام لیکن قسمیں، قول کی جمع اقوال لیکن قولوں، سطر کی جمع سطور لیکن سطریں، نفل کی جمع نوافل لیکن نفلیں، وسیلہ کی جمع وسائل لیکن وسیلوں وغیرہ عام طور پر مروّج ہیں۔ جواب کی اجوبہ ہے لیکن جوابات رائج ہے۔ اجنّہ جمع ہے جنین کی جسے عموماً لوگ جن کی جمع کے طور پر استعمال کرجاتے ہیں۔ سِرّ کی جمع ہے اسرار لیکن اسے لوگ یکسر بولتے ہیں جبکہ اسرار کے معنی "رات کو چلنا" کے ہوتے ہیں۔

جمع کی غلطیوں کے علاوہ زبر، زیر، پیش، ساکن اور مشدد کا استعمال غلط طور پر رواج پاگیا ہے ملاحظہ فرمائیں۔

صحیح	مروج	صحیح	مروج	صحیح	مروج
وِجدان	وَجدان	اَسرار	اِسرار	نُکیل	نکیل
تب	تپ	بابُر	بابَر	باغَیچہ	باغِیچہ
وِرثہ	وَرثہ	مُنگول	نگول	مبارَک	مبارِک
بِین	بَین	بابِل	بابُل	مَتاع	مُتاع
سُنسان	سنسان	عَطر	عِطر	اَخلاق	اِخلاق
ثَمَرَہ	ثمرَہ	ارجَمند	ارجُمند	فِرار	فَرار

مروج	صحیح	مروج	صحیح	مروج	صحیح
تہلکہ	تَہلکہ	آزُردہ	آزُردہ	خُسَر	خُسُر
مُعَزّز	مُعَزَّز	تَرکش	تِرکش	رِقابت	رَقابت
مَقیاس	مِقیاس	تَواں (جیسے ناتواں)	تُواں	خلَف	خَلَف
وَصول	وُصول	مَنصَب	مُنصِب	رَہِن	رَہَن
پنجرہ	پِنجرہ	نوسادر	نوشادر	خِیمہ	خَیمہ
اژدہام	ازدہام	قصبہ	قَصَبَہ	شُجاعت	شَجاعت
تَلمیذ	تِلمیذ	عَجوبہ	اُعجوبہ	شِغال	شُغال
لاحق	لاحِق	بَہلول	بُہلول	فِضا	فَضا
سِمت	سَمت	تَوانگر	تُوانگر	شِفاعت	شَفاعت
مَحاورہ	مُحاورہ	نَقاب	نِقاب	گِریباں	گَریباں
تَرکہ	تِرکہ	نواڑ	نوار	صبُور	صبور
اِستِدعا	استدعا (دال ساکن)	قَطامہ	قُطامہ	طَنبور	طُنبور
تمغہ	تمغات	اَلوِداع	اَلوَداع	عُجلت	عِجلت
لُقا (جیسے مہ لقا)	لَقا	بیگَم	بیگُم	عَصمت	عِصمت
موسِم	موسَم	ثبت	ثَبَت	عِلاقہ	عَلاقہ
اُدراک	اِدراک	پَروَردگار	پَروَردگار (دال ساکن)	گَلیم	گِلیم
تِشنہ	تَشنہ	جبروت	جَبَروت	مَذرَسَہ	مَدرَسہ.
بَشارت	بِشارت	خِجالت	خَجالت	خَلَف	خَلْف
ثِبات	ثَبات	حَصَص	حِصَص	حِقارت	حَقارت
تنازَع	تنازُع	جِریان	جَرَیان	جرح	جَرح
مکمل	مکمّل	حُباب	حَباب	حَبَشی	حَبَشی
عَلاوہ	عِلاوہ (بکسر)	جمیعت	جمعیت	جَمہور	جُمہور
شُجاعت	شَجاعت	خُزانہ	خِزانہ	جُنوب	جَنوب

مروج	صحیح	مروج	صحیح	مروج	صحیح
جُہل	جَہل	عُطارد	عُطارد	خیال	خَیال
خُفقان	خَفقان	عَفریت	عِفریت	زَمرّد	زُمرّد
خُفگی	خَفگی	گوارہ	گُوارہ	سَرایت	سِرایت
خُلقت	خِلقت	اُسترہ	اُسترہ	اَدبار	اِدبار
زَرَہ	زِرہ	جَدوجہد	جِدوجُہد	قُبول	قَبول
زَنبور	زُنبور	نارشناس	ناشناس	قدسترہ	قدسُترہ (بضم)
زِہرہ	زُہرہ	حَرَج	حَرَج	صَدقہ	صَدَقہ
سَرِشت	سِرِشت	جَراحت	جِراحت	ظَرف	ظَرف
فلاں	فُلاں	خِزاں	خَزاں	طَمانیت	طُمانیت
صحت	صِحّت	جِہالت	جَہالت	عَرق	عَرَق
لامحالہ	لامَحالہ	جیب	جَیب	عَظام	عِظام
صَعوبت	صُعوبت	جُنید	جنید دی مشدد بکسرہ	گردگار	کِردگار
عاشورہ	عاشورا	رَکابی	رِکابی	کِفالت	کَفالت
عجز	عَجز	رَمضان	رَمَضان	برکت	بَرَکت

کس قدر افسوس کا مقام ہے کہ ہم آج خود اپنی ہی زبان کے الفاظ صحیح طور پر ادا کرنے پر قادر نہیں ہیں اور اس میں تصحیح کرنا بھی نہیں چاہتے۔ اس ضمن میں خصوصی طور پر میں اس زبان کے ادباء و شعراء سے مخاطب ہوں اور میری تنقید کا نشانہ اردو کے پروفیسرس اور ڈاکٹرس ہیں۔ خدارا، اگر آپ الفاظ کی بنفس سے کلی طور پر واقف نہیں ہیں تو کم از کم جھوٹی تشہیر کی خاطر، رسائل و جرائد میں لکھنے سے ہی گریز کریں۔ طلباء کی تو آپ نے جو حالت کردی ہے، وہ بخوبی واضح ہے لیکن عوام کو تو مزید گمراہ نہ کریں اور بلا محنت حاصل کردہ ڈگریوں کا رعب تو ان پر نہ ڈالیں۔

یہاں میں کچھ ایسے الفاظ پیش کر رہا ہوں جو دو لفظی ہیں اور جنہیں عموماً غلط بولا

یا لکھا جاتا ہے۔

مروج	صحیح	مروج	صحیح
توشہ خانہ	توشک خانہ	مافوقُ الفطرت	مافوقَ الفطرت
جمادی الاول	جمادی الاولےٰ	بینُ السطور	بینَ السطور
فوقُ الادب	فوقَ الادب	شارعُ مرگ	شارعِ مرگ
حتیُّ الامکان	حتیَّ الامکان	عَرقُ النساء	عِرقِ النساء
پایہ تخت	پائے تخت	پسِ منظر	پسْ منظر (س ساکن)
جمادی الثانی	جمادی الآخر	شاہ راہ	راہِ شاہ/شاہراہ
مابعدُالطبعات	مابعدَالطبعات	عُشرِ عشیر	عُشرِ عشیر
مافوقُ البشر	مافوقَ البشر	سرِ ورق	سرورق (رساکن)
تحتُ الثریٰ	تحتَ الثریٰ } تَ بفتح	شہرۂ آفاق	شہرہ آفاق
تحتُ السماء	تحتَ السماء	اخفاءِ راز	اخفائے راز
قُطعِ کلام	قطعِ کلام	اِہم	اَہم

ان کے علاوہ سینکڑوں الفاظ ایسے بھی رائج ہیں جن میں دو یا دو سے زائد ملفوظی غلطیاں کی جاتی ہیں مثلاً "تفرقہ" کے تلفظ میں "ف" پر زیر غلط ف ساکن ہے جبکہ "ر" بکسر ہے۔ رشوت لینے والے کے لیے درست لفظ مرتشی ہے جب کہ ہم اسے راشی لکھتے اور بولتے ہیں۔ پرواہ فارسی لفظ ہے، ہم اس میں عربی کا "لا" جوڑ کر لاپرواہ بنا لیتے ہیں جب کہ درست لفظ بے پرواہ ہے۔ بالکل اسی طرح ہم نے ناچار کو لاچار بنا ڈالا ہے فارسی میں جماعہ دار سپاہ کے افسر کے لیے مروّج ہے، ہم نے اسے جمعدار کر دیا۔ فارسی میں "پارہ" بعض ٹکڑے یا ایسی عورت کے لیے استعمال ہوتا ہے جو کنواری نہ ہو، ہم نے اِسے دوشیزہ کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا جیسے ذو حرفی لفظ "ماہ پارہ"۔ تلاش ترکی لفظ ہے جس سے عربی ترکیب سے متلاشی نہیں بنایا جا سکتا۔ ترکی میں بیشتر الفاظ میں "واؤ" غیر ملفوظ رہتا ہے جیسے تیمور اصل میں "تمُر" ہے اس میں ت بکسر اور میم بضم ہے ہم نے بلا وجہ اس میں "و" کا اضافہ کر لیا ہے۔ توجہ اور

تواضع کے اسم فاعل کو بھی اکثر لوگ مضموم بولتے ہیں۔ یعنی متوجہ اور متواضع جو قطعی غلط ہے۔ فرشتہ کی اصل فرستہ ہے۔ فرستادہ اسی سے بنا ہے لیکن مروّج فرشتہ ہے۔

بیشتر غلطیاں اشعار میں اوزان و تقطیع کی قیود کے سبب اساتذہ سے بھی سرزد ہو جاتی ہیں جن کی پیروی نثر میں قطعی نہیں کی جا سکتی۔ ناامید سے نومید نثر میں مستعمل نہیں ہے۔ فارسی اضافت کا اردو میں دوسری زبان کے الفاظ پر اطلاق ایک ایسی ہی عام غلطی ہے۔ فارسی ترکیب میں مضاف کا حرفِ آخر مکسور ہوتا ہے جسے دو الفاظ کے ملانے کے لیے جائز قرار دیا گیا ہے لیکن اس فارسی ترکیب کا استعمال عربی کا ہندی کے الفاظ پر نہیں کیا جا سکتا۔ شعرا نے بیشتر مقامات پر اس کا استعمال عربی کے الفاظ پر کیا ہے۔

ع زیرِ قدمِ والدہ، فردوسِ بریں ہے (مرزا دبیر)

ع میں ہوں سردارِ شباب، چمنِ خلدِ بریں (میر انیس)

عروضی دشواریوں کے سبب، انہیں اشعار میں برداشت کر لیا گیا ہے۔ نثر میں انہیں برداشت نہیں کیا جا سکتا کیونکہ رخِ لیلیٰ، چٹنیِ بوتل یا انگارۂ چولہا کی تراکیب اردو کی کردار کشی کے مترادف ہوں گی۔ اسی طرح بہت سی عربی تراکیب کا اطلاق ہندی اور فارسی کے الفاظ پر کرنا بھی درست نہیں قرار دیا جا سکتا۔ جیسے اندازاً، رسیداً، خوشامداً وغیرہ۔ کچھ لوگ ظاہراً کو ظاہرا اور دانستہ کو دانستاً یا اوّل کو اوّلاً بھی لکھتے بولتے ہیں جو نا درست ہے پرانی تحریروں میں اغلبًا، غالبًا کے مقام پر رائج تھا جسے اب متروک قرار دے دیا گیا ہے۔ اسی طرح "ازبسکہ" میں از زائد ہے۔ صنعتی اعداد کے ساتھ بھی "کہ" کا استعمال درست نہیں مثلاً "اول کہ" دوئم کہ یا ہرچند کہ "منظومات میں دیوانہ، بے چارہ اور پہنچ وغیرہ الفاظ میں بالترتیب "ی، ی، و" حذف کر دی جاتی ہے۔ کبھی کبھی نقارہ اور نظارہ میں ظ اور ق مشدّد نہ لکھ کر نظارہ اور نقارہ لکھ دیئے جاتے ہیں۔ لیکن تحریر و تقریر میں یہ درست نہیں۔ حرکت اور برکت میں "ر" بفتح ہے جب کہ قرض میں یہ ساکن ہے حالانکہ اکثر لوگ بفتح بولتے ہیں جیسے "قرضدار" میں۔ عفو سے معاف اور عتاب سے معتوب کے صیغے ہماری اپنی اختراع ہیں، یہ عربی میں مستعمل نہیں۔ افراط اور تفریط کو ملا کر ہم نے افراتفری بنا لیا ہے جو کسی بھی طرح سے صحیح نہیں ہے۔ بازچہ اور باغچہ درست الفاظ ہیں انہیں باغیچہ بر وزن بازیچہ استعمال کرنا غلط ہے۔

دوسری بولیوں کے اثرات نے بھی اردو میں جو منفی تصور پیدا کیا ہے، اسے بہرحال زائل ہونا چاہیئے جیسے پنجابی میں "ڑاں" کا استعمال۔ فصیح لفظ "کانا" اسی تاثر کی وجہ سے "کاڑاں" بولا جارہا ہے کیونکہ پنجابی میں پانی کو پاڑیں، کھانا کو کھاں ڑاں بولتے ہیں۔ لاہور اور دہلی کی اردو پر اس کا خصوصی اثر ہے۔ اس خطہ میں بیشتر اردو والے آٹا کو آٹا۔ لڑکے کو لونڈا یا منڈا۔ لڑکی کو لونڈیا اور روٹی کو رُٹی بولتے ہیں۔ دہلی میں آوے ہے، جاوے ہے یا آرہا ہے، جارہا ہے، کھارہا ہے وغیرہ غیر فصیح الفاظ آج بھی وہاں مروّج ہیں۔

بہت سے مصادر میں غلط طریقہ سے "ی" لگا کر اُسے مصادر المصادر بنا لیا جاتا ہے جو بالکل درست نہیں ہے۔ یہ دراصل ترکی سے مستعار لی ہوئی ترکیب ہے، جس کا ہم غلط ڈھنگ سے استعمال کر رہے ہیں۔ مثلاً لفظ خلاص خود مصدر ہے اس کو تلاش کے وزن پر تلاشی کی مانند خلاصی نہیں بنایا جاسکتا۔ اسی طرح تقرر سے تقرری/ انکسار سے انکساری/ تابع سے تابع داری/ تبدیل سے تبدیلی/ قدم بوس سے قدم بوسی وغیرہ کسی طرح درست قرار نہیں دیے جاسکتے۔

بہت سے مروّج الفاظ، اردو میں بکثرت استعمال ہوکر اپنی اصل سے بہت دور چلے گئے ہیں مثلاً فارسی میں درست الفاظ "تمنّی، تقاضی اور تماشی" ہیں جو ہمارے یہاں تمنّا، تقاضہ اور تماشہ لکھے بولے جاتے ہیں۔

"نہ" کے ساتھ "ہی" کا استعمال غلط ہے۔ نہ احمد ہی آیا نہ موہن کے بجائے "نہ احمد آیا نہ ہی موہن" لکھنا قطعی نامناسب ہے۔ منظومات میں بہت سے شعراء نے بیشتر الفاظ میں قطع و برید کی ہے اور یہاں کو یاں، وہاں کو واں یا دور کے مقام پر دُر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن یہ تخفیف نثری اصناف میں جائز قرار نہیں دی جاسکتی۔ اسی طرح جن الفاظ کو متروک قرار دے دیا گیا ہے، ان کا استعمال بھی نادرست ہے مثلاً "تئیں، کبھو، کسو، تک، ڈرانی، رہیتو، گھنیو، ترستیاں، ولیکن، وگرنہ، موا، شتاب، نیٹ، امکا، ڈھمکا، کوٹھی، تلک، سو، بیس، ردکھ، نفر، تتھڑ، تادقتیکہ، سخن کوتاہ، گویا، چوانا وغیرہ۔

ایک ہائے ہوز، جب بھی ضمائر کے آخر میں استعمال کی جاتی ہے (دو ایسے الفاظ کو ملاتے وقت بھی جن میں سے ایک کے شروع اور دوسرے کے آخر میں "ہ" آرہی ہو) تو وہ عموماً حذف کردی جاتی ہے جیسے وہ + ہی = وہی، اُس + ہی = اُسی، تجھ + ہی = تجھی، یہ + ہی = یہی، یہاں + ہی = یہیں، وہاں + ہی = وہیں وغیرہ۔

فاعل کی علامت " نے " کا بیجا استعمال آج بھی پنجاب اور اُس سے متاثرہ علاقوں میں رائج ہے جب کہ فعل لازم کے ساتھ " نے " کا استعمال زائد اور قطعی غلط ہے جیسے " ہم نے کھانا ہے "۔ اسی طرح کچھ الفاظ کے ساتھ " نے " قطعی مروّج بھی نہیں ہے مثلاً جی چاہا۔ دل چاہا وغیرہ میں۔ اس زائد " نے " کا استعمال اشعار میں بھی کیا گیا ہے۔

شبنم " نے " رو دیا کہ میں اشک چکیدہ ہوں
گل ہنس پڑا کہ میں بھی گریباں دریدہ ہوں

جس طرح اضافی نے کا استعمال درست نہیں اسی طرح " نے " بلا وجہ چھوڑ دینا بھی غلط ہے۔

تشنگی اور بھی بھڑکتی گئی — جوں جوں میں آنسوؤں کو اپنے پیا (میر درد)
میں دشمن جاں ڈھونڈ کے اپنا جو نکالا — سو حضرت دل مسلّمہ اتفاقی (سودا)

متعدی فعل مجہول میں مفعول قایم مقام فاعل کے ساتھ " کو " استعمال کرنا نامناسب ہے جیسے اسکول لایا گیا یا اس کو مار اگیا۔ البتہ افعال مرکب میں کبھی کبھی " کو " استعمال کر لیا جاتا ہے لیکن یہ بھی زیادہ مستحسن نہیں ہے مثلاً دیکھنا ہے کہ اس قاعدے کو عمل میں کس طرح لایا جاتا ہے) (دیکھنا ہے یہ قاعدہ عمل میں کس طرح لایا جاتا ہے)

فعل مجہول میں جن افعال کا صرف ایک مفعول ہوتا ہے وہاں " کو " استعمال نہیں کرنا چاہیئے جب کہ بیشتر شعراء نے اسے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔

وہ خریدار ہی دل کے نہ ہوئے کیا کیجے
ہم بھی کچھ دیتے ، کچھ اُن کو ..... جاتا

اسی طرح اسم ظاہر ، مفعول ہو تو اُس کے ساتھ بھی " کو " کی علامت آتی ہے لیکن بعض مفعول اس قسم کے ہیں جن کے ساتھ یہ لفظ استعمال نہیں کیا جاتا مثلاً " نوکر کو کہو ، کھانا تیار رکھے " میں نوکر سے کہو کھانا تیار رکھے زیادہ صحیح ہے۔ اسی طرح " آپ نے ہم کو کہا تھا کہ کتاب اٹھا لاؤ " میں بھی " سے " استعمال ہونا چاہیئے۔ اکثر شعراء نے ان مواقع پر بھی " کو " بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔

مر کے راحت تو ملی ، پر ہے یہ کھٹکا باقی — آ کے عیسیٰ سر بالیں نہ کہیں تم مجھ کو (امیر)
اور سے جاتے تھے جو ترا کشتۂ انداز خرام — حشر کے فتنے اٹھے کہتے ہوئے تم مجھ کو (احسان)

ڈپٹی نذیر احمد نے نثر میں "کو" بمقام "سے" استعمال کیا ہے۔ "اور جب یہ لوگ اُسی طرح پہ جیسے کہ ان کے ماں باپ نے ان کو کہہ دیا تھا۔" فعل متعدی کے ساتھ "کو" کی علامت صرف ایک مفعول کے ساتھ ہی استعمال کی جاتی ہے جیسے احمد کو سبق کو پڑھا دو کے مقام۔ احمد کو سبق پڑھا دو" کہنا درست ہے لیکن ایسی غلطیاں شعر و سخن میں قابل درگذر ہیں اگرچہ انہیں درست قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ؎

ہمیشہ کنج تنہائی میں ہم مونس سمجھتے ہیں.
الم کو، یاس کو، حسرت کو، بیتابی کو، حرماں کو (ظفر)

"پر" میں تخفیف کر کے اور "ر" حذف کر کے، اظہار حرکت کے لیے ہائے مختفی بڑھا دی جائے تو لفظ "پہ" بنتا ہے جسے بکسر بولنا چاہیئے لیکن بیشتر شعراء بفتح بولتے ہیں۔

کچھ عربی الفاظ صرف زیر و زبر کی غلطی کی وجہ سے اپنے معانی بدل دیتے ہیں اور ناواقفیت کی وجہ سے ان میں سہو ہو جانے کا خطرہ ہمہ وقت درپیش رہتا ہے۔ مُرتب اور مرتِب دو الگ الگ لفظ ہیں پہلے کا مطلب ترتیب دیا گیا اور دوسرا بمعنی ترتیب دینے والا، مُرسَل (بھیجا ہوا) اور مُرسِل (بھیجنے والا)، مؤکل اور موکِل، مؤلف اور مولِف، نفس اور نَفَس، تلف اور مکلِف، مُلہَم اور مُلہِم، مِن اور مَن، مفصَل اور مفصِل، صدیق اور صِدّیق وغیرہ انگنت الفاظ معمولی سی تبدیلی سے دوسرا مفہوم ادا کر دیتے ہیں۔ ایک معمولی سا لفظ "مس" میم بکسر بمعنی تانبا اور میم بفتح بمعنی چھونا، پورے جملے کے معنیٰ بدل سکتا ہے اردو چونکہ عربی و فارسی سے مرکب ہے اس لیے اس زبان میں ہمیں ہر لحظہ دوہری دشواریوں کا سامنا رہتا ہے دوسرے ہمارے یہاں اعراب کا نہ ہونا، الفاظ کے معنیٰ، جملے کے مفہوم سے نکال لینا اور درست تلفظ کے ساتھ ان کا لغوی مطالعہ، اردو کے طالب علموں کے لیے یقیناً ایک دردِ سر سے کم نہیں ہے لیکن یہ درد مزید اذیتناکی اختیار نہ کر لے، اس کا ازالہ کرنا ضروری ہے۔ مُشک، مَشک، مُکر، مَکر، مِلّت (قوم) مِلَت (میل ملاپ)۔ مُلک، مَلَک، مَلِک اور مِلک۔ مِلی اور مِلّی۔ موت، مُوت۔ لَوٹنا (بستر یا زمین پر لوٹنا)، لُوٹنا (لوٹنا، ڈاکہ ڈالنا) لُوٹا (پانی کا برتن) اور لَوٹا (واپس آنا)۔ مُہر، مَہر۔ مسا، مساد (جلد کی دانہ اور شام)۔ مَیل، مِیل، تِیل (گندگی۔ فاصلہ کا ناپ، دوستی)۔ مَینا، مِینا، نِیم (درخت) نیم (نصف)۔ جَلا، جِلا، جُلا وغیرہ میں بہر حال احتیاط لازم ہے۔

عربی حروف "جر" فارسی یا اردو کے ساتھ استعمال نہیں کیے جاسکتے مثلاً بعض لوگ "فی زمانہ" کا لفظ بمعنی "اس زمانے میں" استعمال کرتے ہیں حالانکہ یہ ترکیب ہی سرے سے غلط ہے۔ اس کی اصل "فی زماننا ھذا" ہے جسے مختصراً فی زماننا کہہ دیا جاتا تو بھی کسی حد تک ٹھیک تھا۔ اسی طرح "فی کس" جو عربی و فارسی کا مرکب ہے، کافی مروج ہے۔ پلید بگڑ کر پلیت اور نعوذ بگڑ کر "نوج" بن چکا ہے۔ افراط و تفریط مل کر افراتفری بن چکے ہیں لیکن فی زمانہ یا فی کس اس قسم کی تہنید بھی نہیں ہے۔

دورِ حاضر میں ہم چار قسم کی غلطیوں کے مرتکب بالخصوص ہیں۔ املا سے متعلق غلطیاں ملفوظی غلطیاں۔ تحریر و تقریر میں قواعد کے اصول سے انحراف۔ لہجے اور ادائی کی وجہ سے پیدا شدہ تفریق۔ اول الذکر دو اقسام پر ہم تفصیلی بات کر چکے ہیں۔ قواعد کے اصول سے مجموعی طور پر ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ بخوبی واقف ہے پھر بھی مختصراً اس موضوع پر ہم بعد میں بحث کریں گے۔ پہلے ہم لہجے اور ادائی کے علاقائی اختلاف کی وجہ سے اردو زبان پر پڑنے والے منفی اثرات پر بات کریں گے۔ دوسری بولیوں سے متاثرہ اردو بولنے والوں نے، اُس بولی کے غلط اثرات کا اِس خوبصورت زبان کو بھی شکار بنا ڈالا ہے۔

اس بولی کے بعد بنگال زبان نے بھی اردو کا لہجہ بگاڑنے کی سعی لاحصل کی ہے۔ بنگالی جب اردو بولتے ہیں تو اپنے ادا کردہ تلفظ کو وہ کچھ اس طرح بنگالیت کا جامہ پہنا دیتے ہیں کہ ان کی اردو پر سوائے ماتم و اشک ریزی کے اور کچھ کیا ہی نہیں جاسکتا مثلاً اگر انہیں "کیا بات ہے؟" زبان سے ادا کرنا ہوگا تو اس کے مقام پر وہ "کی بوت ہائے" ادا کریں گے۔ پانی کھانا تو خیر ان کے لئے مخصوص ہے ہی۔

اسی طرح مراٹھی بولنے والے جب اردو بولتے ہیں تو وہاں کے مقامی بلکہ بازاری الفاظ و محاورات بھی اس زبان میں شامل کر دیتے ہیں۔ ان کی اردو تحریر کا ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیں۔

"او میری ماآں۔ اپنے کو اس لپھڑے میں پڑنے کا نہیں۔ نا بابا۔ تا اپُن کا قاعدہ ہے کہ اپُن کسی کے پھٹے میں بلا فضول بیرڈالنے والا نہیں۔ اپنے کو کسی کی بھی جیادہ بھنکس سنا نئیں منگتا۔ بس تیری کل والی بات ایکدم فٹ ان ہے، جو میرے کو بوت پسند آئی رے"

گجراتی اور مراٹھی دونوں، بہن، بیٹی اور اپنے سے چھوٹی عورت کے لیے بھی عادتاً "ماں" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ مخصوص طور پر یہ لفظ میمنوں کی دین ہے۔ بمبئی سے بھی اردو نے

مقامی رنگ کے جو الفاظ اپنے میں سمونے کی سعی کی ہے، اس سے اردو کا لغوی سرمایہ بڑھا تو قطعی نہیں ہے، فصاحت و بلاغت اور حسن البتہ چھن کر رہ گیا ہے مثلاً وہ امرود کے لیے "پیرو"، تربوز کے لیے "کلنگر"۔ جھگڑے کے لیے "لپھڑا"۔ انگیٹھی کے لیے "سگڑی"، مٹی کے تیل کے لیے "گھاسلیٹ"۔ درخت کے لیے "جھاڑ"۔ موٹے کے لیے "جاڑا"۔ ڈبل روٹی کے لیے "پاؤ"۔ بندرگاہ کے لیے "بندر"۔ گدی "۔ زینے کے لیے "دادرہ"۔ آلو کے لیے "بٹاٹا"، ٹماٹر کے لیے "ٹماٹا"۔ انڈے کے لیے "بیدا" وغیرہ عام طور پر لکھتے بولتے ہیں۔

بالکل یہی صورت حال عیسائیوں، پھر لیشین اور اینگلو انڈین اقوام کی ہے۔ ان کی بول چال کا ایک نمونہ پیش خدمت ہے "ویل تم دیکھنے کو نئیں سکتا کہ وہ حرام کا جنا میرے سے کیسا بات کرتا ہے۔ یہی ریزن کہ ام اُس کے گھر جانے کو نئیں سکتا۔ اس کا چھوکرا ڈبل ام سے پیسے منگتا پر ام اب اُسے کچھ بھی دینے کو نئیں سکتا۔"

دہلی اور اس کے قرب و جوار کی بازاری زبان نے بھی اردو پر بیحد خراب اثرات مرتب کیے ہیں "ابے او سمشو تو اپنے لونڈے سے پچھیو کہ وہ کب سماباد جا ریا ہے؟ اُتی طرف سے اسکو بلائی ہے، اللئی سوں، میں بھی وِی کے لیے ساتھ جانے کی سوچ ریا ہوں۔ وسے تلی طرف بھیج دیجیو۔ سماباد پہنچ کے ہم دونوں اللہ رکھے کی کھٹیا نہ کھڑی کر دیں تو، تو ہمارا نام بدل دیجیو۔"

کرناٹکی اور حیدرآبادی لب و لہجہ اور عام بول چال بڑی حد تک ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ فعل کے آخر میں انہیں جس لفظ پر زائد زور دینا مقصود ہوتا ہے تو وہ اُس کے آخر میں "اِچ" بمعنی ہی کا اضافہ کر دیتے ہیں اور "ق" کے مقام پر ہر جگہ "خ" ادا کرکے، تمام واحد کی جمع اپنے مخصوص طرز پر بناتے ہیں۔

"اللہ خسم (قسم) پاشا، خمرالدین (قمرالدین) بائی کی باتاں، ان کی بحث اور خانونی خابلیت (قانونی قابلیت) پر تو بج صاحبان بھی خلمیچ (قلم ہی) توڑ دالیں۔ اجی حضرتاں، آئی پر تو خاصی جی بولتے کہ ان کے اِتّے بے خائدہ سے مکاناں کی خدیم چھتاں پر خیمتی خالینوں کے اوپر بیچ روز کوتے خائیں خائیں کرتے تھے اور یہ تو بیچ تھے کہ اتے دناں اس ٹوٹی چھتاں پر باسی خیمہ روٹی کھا کو، ایک گوشہ میں رہ کو گذار دے۔ اور ان کے خابل وکیل ہونے کا سن کو جھگڑا نئیں کیے۔"

پوربی، ہندی اور بھوجپوری کے الفاظ نے بھی ہماری زبان پر کچھ اسی طرح کے علاقائی اثرات مرتب کیے ہیں۔ گونڈہ، بستی، بہرائچ، اعظم گڑھ اور بہار کے علاقوں میں ہر لفظ بفتح اور لگاڑ کر بولا جاتا ہے جن میں کھتیبو، جیبو، چڑھبا، کھیٹیا۔ اُو سُنبے نائی کئین" وغیرہ الفاظ کا نوں پر بیحد گراں گذرتے ہیں مثلاً ہم یہ بات یوں ہی نہیں کہتا ہوں اور وہ تہار مہرار وہم کا آکھر کہت کا ہے۔ اس سن ماں ہمار تو مت ماری گئی رہے کہ ہم ہو اوکے من کی بات جان نئی پائن" (تمہاری بیوی آخر ہم کو کیا کہتی ہے۔ اس عمر میں ہماری تو عقل ماری گئی ہے کہ ہم بھی اس کے دل کی بات نہیں جان سکے)۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بخوبی یاد رکھنے کا ہے کہ بلافورتؔ ان علاقائی بولیوں کے الفاظ کا استعمال ادب کے احاطۂ تحریر سے خارج ہے جب کہ روزمرّہ میں ان کے استعمال سے زبان خراب ہونے کا احتمال بہر صورت رہتا ہے۔ ان جملوں کا استعمال صرف مثال کے طور پر اور وہ بھی ایک حد تک ہی جائز ہے۔

چونکہ قواعد کے اصول صرف تعلیم یافتہ طبقے تک ہی محدود ہیں علاوہ ازیں وہ عام اور سادہ زبان میں بھی نہیں ہیں۔ اس لیے صرف اردو جاننے والا، ایک عام آدمی، انہیں پڑھنے کے لیے ملتفت نہیں ہوتا اور نہ انہیں جاننے کے لیے وہ اپنے اندر کسی قسم کی کشش ہی محسوس کرتا ہے، اس لیے رائج اصطلاحات و تراکیب بے دھڑک استعمال کرنے لگتا ہے، یہ جانے بغیر کہ وہ صحیح ہیں یا غلط۔ یہاں ہم مختصراً چند اصول پیش کر رہے ہیں، جن سے ممکن ہے قارئین کی کسی حد تک رہنمائی ہو سکے۔

ہمارے یہاں سرزد ہونے والی زیادہ تر غلطیاں فعل سے متعلق ہیں۔ فعل کی تعریف میں وہ تمام الفاظ شامل ہیں جن سے کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہو جب کہ کام کرنے والے کو فاعل اور جس پر کام کا اثر پڑے وہ مفعول کہلاتا ہے۔

اگر فاعل اکیلا ہو تو فعل بھی واحد ہوگا مثلاً چیل پیڑ پر بیٹھی ہے۔ اگر فاعل دو یا زائد ہوں تو فعل بھی جمع میں استعمال کیا جائے گا جیسے چیلیں پیڑ پر بیٹھی ہیں۔

اگر فاعل مذکّر (مرد یا نر) ہے تو فعل بھی مذکّر ہوگا، مؤنث (مادہ یا عورت) فاعل کے ساتھ فعل بھی مؤنث ہوگا جیسے لڑکا جاتا ہے اور لڑکی جاتی ہے۔

فاعل ہمیشہ مفعول سے پہلے آتا ہے مثلاً آج میں نے اُسے مارا۔

فعل لازم کی صورت میں فاعل کے بعد کوئی علامت نہیں آتی جیسے احمد رویا۔ علی رویا

فعل متعدی کی حالت میں فاعل کے ساتھ "نے" کی علامت آئے گی مثلاً احمد نے سبق یاد کیا۔ علی نے پانی پیا۔

فعل مجہول میں "فعل" جنس کی تعداد اور صیغے میں اپنے مفعول "قایم مقام فاعل" سے مطابقت رکھتا ہے مثلاً کتاب لکھی گئی۔ ہم بلائے جائینگے وغیرہ۔

اگر فاعل حرف عطف کے ذریعے سے ملے ہوئے ہوں اور دونوں انسان ہوں تو فعل جمع ہوگا مثلاً احمد اور حیدر دونوں گھر چلے گئے۔ مفعول کے لیے ہمیشہ "کو" کی علامت استعمال کی جاتی ہے جیسے میں نے سلیم کو مارا لیکن جب مفعول غیر ذی روح یا غیر ذی عقل ہو اور صیغہ واحد میں ہو تو "کو" استعمال نہیں ہوگا جیسے شیر نے خرگوش پکڑا یا اس نے خط لکھا۔ فعل متعدی کے ماضی مطلق، ماضی شکیہ اور ماضی قریب کے ساتھ "نے" آتا ہے جیسے احمد نے زید کو مارا، تم نے اُنہیں خط لکھا ہوگا وغیرہ۔

بولنا، شرمانا، بھولنا اور لانا متعدی مصدروں کے افعال کے ساتھ "نے" کی علامت نہیں آتی مثلاً احمد بولا تو وہ اپنی حرکت پر پچھتایا۔ جب کہ کہنا، موتنا، تھوکنا وغیرہ مصادر کے ساتھ "نے" استعمال ہوتا ہے جیسے احمد نے کہا، تم نے تھوکا وغیرہ۔ اسی طرح فعل متعدی کی حالت میں "نے" کی علامت لکھی بولی جاتی ہے جیسے احمد نے کتاب پڑھی۔

ماضی شرطیہ اور فعل مضارع کے ساتھ "نہ" استعمال ہوتا ہے۔ "نہیں" اس کے ساتھ نامانوس مانا گیا ہے مثلاً ؎ تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا۔ ماضی بعید، ماضی استمراری، ماضی شکیہ اور ماضی مطلق کے ساتھ عموماً "نہیں" استعمال کیا جاتا ہے جیسے میں نے نہیں کھایا۔ فعل نہی میں "نہ اور مت" دونوں مستعمل ہیں لیکن نہ کے ساتھ ہی کا استعمال درست نہیں امر یا مصدر کے بعد ہمیشہ "نہیں" آتا ہے۔ فعل ناقص خواہ مذکور ہو یا محذوف اس سے پہلے ہمیشہ "نہیں" لاتے ہیں۔

اردو میں مصادر عموماً مذکر بولے جاتے ہیں۔ جمعرات کے سوا تمام دنوں اور مہینوں کے نام مذکر استعمال ہوتے ہیں۔ چاندی کے علاوہ تمام دھاتیں اور جواہر مذکر استعمال ہوتے ہیں۔ زمین کے سوا تمام ستارے اور سیارے مذکر ہیں۔ لیکن دریاؤں، نمازوں، پہاڑوں اور تمام زبانوں کے نام مؤنث استعمال کیے جاتے ہیں۔ فارسی کے جو بھی مرکب دو فعلوں یا ایک اسم اور ایک فعل سے بنتے ہیں، اکثر مؤنث بولے جاتے ہیں مثلاً آمد و رفت، خرید و فروخت

شہ نشین وغیرہ لیکن عربی کے وہ تمام اردو مصادر جن کے آخر میں "ت یا الف" ہو مؤنث استعمال کیے جاتے ہیں مثلاً سخاوت، شجاعت، شرافت، فراست، زراعت، رزالت یا قضا، وفا، رضا، حیا، ابتدا، انتہا خطا اور عطا وغیرہ۔ اردو کے تپ، پیاز، دوا، بکواس، تکرار بسم اللہ ڈکار، جھاڑو، راہ، گھاس، سرسوں، ٹھاس، آس، راگنی، ساتویں وغیرہ قسم کے الفاظ بھی مؤنث استعمال ہوتے ہیں علاوہ ازیں جن الفاظ کے آخر میں یائے معروف ہو، وہ زیادہ تر مؤنث رہتے ہیں جیسے چھتری، چھڑی، کرسی، سوئی، چکی، نوکری، اسیری وغیرہ جب کہ ہوش قبض، درد، چرچا، قلم، خنجر، سوچ، دہی، اضطراب، مرہم، گھی، کھوج اور گھاٹ مذکر ہیں۔ برخلاف اس کے لگن، دوپہر، فکر، عرض، بلبل، آغوش، دسترس، وادی، طرز، گنبد، غور، املا گزر، زنار، عیش، متاع، فاتحہ، درود، سانس اور نقاب مذکر و مؤنث ہر دو طرح استعمال کیے جاتے ہیں۔ فارسی مصادر مثلاً کوشش، بخشش، نوازش، خواہش، آسائش مؤنث ہیں اسی طرح ہندی حاصل مصدر بھی اکثر مؤنث ہوتے ہیں جیسے بناوٹ، سجاوٹ، چاٹ، بانٹ، جلن، دھڑکن، روک، کھرچن، پھنکار وغیرہ۔ عربی کے وہ تمام الفاظ جو بر وزن تفصیل، تحسین، تمکین، تحدید، تقریر، تصنیف، تکمیل، تعلیم، تہذیب ہوں، بالعموم مؤنث استعمال ہوتے ہیں۔ فعل کے جمع متکلم کے صیغوں میں مذکر اور مؤنث کی صورت میں کوئی خصوصی تبدیلی واقع نہیں ہوتی مثلاً ہم نے کھانا کھالیا تھا، مذکر و مؤنث دونوں کے لئے مستعمل ہے۔

"آپ" کے ساتھ فعل میں ہر حالت میں جمع کا صیغہ استعمال ہوتا ہے جب کہ شخص واحد کے لیے بھی "آپ کھاؤ" کہنا غلط ہوگا۔

عرض، گویا، کاش، جب اور جو کے ساتھ "کہ" کا استعمال نادرست ہے۔

مع کے مقام پر بیشتر لوگ بمعہ لکھتے ہیں جو بالکل غلط ہے۔

نانا، دادا، داتا، املا، ابا، چچا، متھرا، لڑکا، اتا قسم کے الفاظ کے آخر میں کسی طرح بھی یائے مجہول، صنعت بنانے کے لیے مستعمل نہیں ہوتی۔

"تمام" کا لفظ جمع کے ساتھ اور واحد کے لیے "ہر" استعمال کیا جانا چاہیئے۔ "ہر امراض" غلط ہے۔ تمام امراض، یا ہر مرض درست ہے۔

مرحوم کے ساتھ صاحب کا لفظ صحیح نہیں۔ "در گور" کے بجائے زندہ در گور، آئے روز کے مقام پر آئے دن، ہر دن کی جگہ ہر روز بولنا یا لکھنا درست ہے۔

مصدر "کرنا" سے "کرا" ماضی مطلق بنانا قطعی غلط ہے۔ اُسے "کیا" لکھنا بولنا چاہیئے
دو یا دو سے زائد ضمائر کے لیے فعل بھی جمع ہونا چاہیئے مثلاً ہم دونوں سیڑھیوں
سے گر گئے۔ فعل مضارع پر مذکر و مؤنث کا کوئی اثر نہیں پڑتا مثلاً عقیلہ نے کہا "میں جاؤں"
یا احمد نے کہا "میں جاؤں"، جب کہ فعل ترکیبی پر اس اثر کا پڑنا لازمی ہے مثلاً وہ چلے
جائیں یا وہ چلی جائیں۔ اس کے علاوہ کسی بھی مصدر کو فعل کی شکل میں استعمال کرنا
غلط ہے مثلاً کھانا چاہیئے کے مقام پر کھایا چاہیئے صحیح نہیں۔ فعل ناقص، تذکیر و تانیث
اور وحدت و جمع ہیں۔ اور اپنے مبتدا کے مطابق استعمال ہوتے ہیں جیسے لڑکا بیمار تھا،
لڑکی بیمار تھی اور لڑکیاں بیمار تھیں وغیرہ۔

"ہی" ہمیشہ اس اسم یا ضمیر کے ساتھ لگائی جاتی ہے جہاں زور پیدا کرنا مقصود ہو
مثلاً آپ نے ہی کہا تھا اسی طرح ایک جملے میں قریب المعنی یا ہم معنی الفاظ بھی
عموماً زور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں لیکن ان کی تکرار اور گردان اس
طرح نہیں کی جا سکتی کہ جملہ لایعنی اور مہمل بن کر رہ جائے جیسے گاندھی کیپ ٹوپی اپنا
برج کا پل۔ اسی طرح "دراصل میں" "در اور میں" دونوں ہم معنی ہیں۔ اس میں یا تو صرف
دراصل یا اصل میں لکھنا درست ہوگا۔

"اور" کے لیے "و" کا استعمال دو فارسی یا دو عربی الفاظ کے درمیان تو درست
ہے لیکن دو فارسی یا ہندی یا دو عربی اور ہندی الفاظ کے درمیان "و" بمعنی اور قطعی
درست نہیں۔

بہت سے الفاظ میں شعر و سخن کے اوزان اور بحر و تقطیع کی قیود کو مدنظر رکھتے ہوئے
کمی و بیشی کر لی جاتی ہے جسے درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ بعض الفاظ ذو معنی ہوتے
ہیں جن کا مذکر و مؤنث ان کے استعمال سے معلوم ہوتا ہے یا اجمال میں ان کے محل و
وقوع کی مناسبت سے ان کے مطالب آشکار ہوتے ہیں، ان پر خصوصی توجہ دینے کی
ضرورت ہوتی ہے۔ جیسے عرض بمعنی چوڑائی (مذکر) عرض بمعنی التماس (مؤنث)، چاہ بمعنی کنواں
(مذکر) چاہ یعنی محبت (مؤنث) گلستاں (باغ) مذکر ہے جب کہ شیخ سعدی کی گلستاں مؤنث
ہے۔ قلم (آلۂ تحریر) مذکر ہے جب کہ قلم جو کسی پیڑ کی شاخ سے لگایا جائے مؤنث ہے۔
کان، جسم کا آلۂ سماعت مذکر ہے جب کہ کان جہاں سے کوئی دھات نکلتی ہے، مؤنث ہے۔

آب بمعنی پانی مذکر اور آب بمعنی دھار مؤنث ہے۔ اس کے علاوہ بہت سے مختلف المعنی الفاظ جن کا تلفظ یکساں ہوتا ہے، میں بھی غلطی ہونے کا امکان رہتا ہے، جیسے سدا، صدا۔ ایاز، عیاض۔ حاج، آج۔ عرض، ارض وغیرہ۔ املا میں خصوصی طور پر ان کا خیال رکھنا چاہیئے۔

عربی الفاظ میں دو اشیاء کے جمع بنانے کا طریقہ دو سے زائد کے جمع بنانے سے مختلف ہوتا ہے کیوں کہ اس زبان میں واحد، تثنیہ اور جمع کے لیے الگ الگ الفاظ استعمال ہوتے ہیں جب کہ اردو میں تثنیہ کا استعمال بڑے ہی بے ڈھنگے پن سے کیا جاتا ہے جیسے کون = کونین، طرف = طرفین، دار = دارین، مشرق = مشرقین، ضد = ضدین، جانب = جانبین، والد = والدین، قطب = قطبین، عید = عیدین، فریق = فریقین، حرم = حرمین وغیرہ کا استعمال دو سے زائد کے لیے مستعمل نہیں ہے۔

کچھ الفاظ جن کے آخر میں "عین" ماقبل مفتوح آتا ہے جیسے مجمع، موقع، مطلع، مصرع، برقع، طرفع اور مقطع وغیرہ انہیں جمع کے صیغے میں استعمال کرنے کے لیے عین سے پہلا حرف مکسور بولا جاتا ہے یعنی عین اور اُس سے پہلے کا حرف بکسر پڑھا جاتا ہے جیسے اُس نے بھرے مجمع میں مجھے پیٹا۔

ع شاہان ماسلف کے مرقع عجیب ہیں (محمد حسین آزاد) یا ع مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات (غالب) ان تمام غلطیوں کی نشاندہی کے بعد، کچھ غلطیاں ایسی رہ جاتی ہیں جن کا بالواسطہ تعلق املا سے ہے۔ یہ غلطیاں کبھی کتابت اور کبھی پروف ریڈر کی بے توجہی اور کم علمی کی ضامن قرار پاتی ہیں، بڑی حد تک تحریر میں رواج پا چکی ہیں وہ تمام لفظ جو ہندی نژاد ہیں یا انہیں اردو بنا لیا گیا ہے، عربی و فارسی کے طریقوں سے "ہائے مختفی" کے ساتھ استعمال نہیں کیے جا سکتے۔ ان سب کے آخر میں "ہ" کے مقام پر "الف" لگانا چاہیئے مثلاً بھروسہ، تولیہ، بھرتہ، بتاشہ، بھانجہ، مرتبہ، انگارہ، زنانہ، چرخہ، ناشتہ، پٹاخہ، دلیا، پلندہ، خاکہ، ناکہ، تھانہ، مہینہ، کمرہ، چچہ وغیرہ البتہ بعض مشہور نام (اسم معرفہ) مثلاً آگرہ، کلکتہ، پٹنہ وغیرہ اس اصول سے مستثنٰی ہیں۔ لفظ منہدی کے بجائے لوگ مہندی لکھتے ہیں۔ ازدحام کو ازدھام، اژدہام، اژدھام لکھا جا رہا ہے۔ گزشتہ کو لوگ گزشتہ لکھ رہے ہیں۔ آزر (حضرت ابراہیم کے والد) کو آذر لکھا جا رہا ہے جس کے معنی آگ کے ہیں۔ معمار درست

ہے معنی غلط۔ رجحان کو رجان لکھنا ایک عام بات ہو گئی ہے۔ شوشوں میں کمی و بیشی پر ہماری کوئی توجہ نہیں ہے۔ گزارش کے مقام پر گذارش سینکڑوں مقامات پر موجود ہے جب کہ گذارش کے معنی "چھوڑنا" کے ہیں۔ نذیر کے بدلے میں نظیر لکھا جا رہا ہے جب کہ پہلا لفظ نذر سے بنا ہے اور دوسرا بمعنی مثل استعمال ہوتا ہے۔ گذشت کو بیشتر کاتب گزشت لکھتے ہیں جب کہ گزار یا گزارش "ز" سے ہے۔ اسی طرح نژاد کو لوگ نزاد (ز سے) بھی لکھ دیتے ہیں جو درست نہیں۔ اسی طرح گزاژالہ باری، پژمردہ اور مژگاں میں "ژ" کا استعمال ہونا چاہیئے۔

عربی اور فارسی الفاظ کا قاعدہ ہے کہ کسی لفظ میں ساکن نون کے بعد "ب" آئے تو ایسے مقامات پر "ن" کی آواز "م" میں بدل جاتی ہے جیسے گنبد، انبار، زنبیل، منبر، جنبش وغیرہ لیکن ہندی الفاظ پر اس ترکیب کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا جیسے امبر، امبالہ، یمبا، نمبر، زیمبیا وغیرہ۔

اوس، دوکان، دوہرا، پہونچ وغیرہ کے واؤ اردو میں زائد قرار دیے جا چکے ہیں اس لیے انہیں نہ لکھنا ہی درست ہے اس لیے یہ الفاظ اُس، دُہرا، دُکان اور پہنچ لکھے جانے چاہئیں۔ اسی طرح کچھ الفاظ میں "واؤ" لکھا تو جاتا ہے لیکن اُس کی آواز منہ سے ادا نہیں کی جاتی جیسے خوش، خواب، خوار، خود ہی، خوشامد وغیرہ۔

کچھ الفاظ میں دو ہائے ہوز آتی ہیں جن میں ایک ملفوظی ہوتی ہے مثلاً بالمشافہہ، جبہہ، شبہہ۔ انہیں اکثر ایک ہی "ہ" سے لکھا جاتا ہے۔ ہائل اور حائل دو الگ لفظ ہیں۔ پہلے سے "ہول" بنا ہے دوسرا بمعنی "درمیان میں"۔ اسی طرح ہامی اور حامی پہلا بمعنی اقرار اور دوسرا بمعنی مددگار، دو الگ لفظ ہیں۔ تہس نہس کو اکثر جگہ تحس نحس لکھا جا رہا ہے۔ مع اور موقع کو یار لوگ معہ اور موقعہ لکھ رہے ہیں۔ اسی طرح مصرع کو مصرعہ، موضع کو موضعہ لکھنا مناسب نہیں ہے۔ ابتداء، انتہاء، علماء، شعراء، تأثر، جرأت، تأمل، بؤا، باؤلا، مؤنث، مؤکل وغیرہ میں "ہمزہ" خارج کر دیا گیا ہے اس لیے اب اس کا نہ لکھنا ہی بہتر ہے کیونکہ یوں بھی ایک آواز کے لیے دو حروف علت کا استعمال نامناسب ہے یہی غلطی ہم لیے کو لئے لکھ کر کرتے ہیں۔ البتہ یہ ہمزہ فعل کے امر تعظیمی کے لیے ضرور لگائی جائے گی۔ جیسے لائے کو "لائیے" لکھنا ہو۔ اسی طرح لاؤ، کھاؤ، دیو پر بھی اب

ہمزہ لگانا مناسب نہیں ہے۔

جن فارسی کے الفاظ کے آخر میں ہائے ہوز آتا ہے، ان کے بعد "گی" کا اضافہ فارسی ترکیب کے مطابق صفت نسبتی بنانے کے لیے قطعی درست ہے لیکن عربی اور ہندی الفاظ پر اس ترکیب کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ نغمہ سے نغمگی، آمادہ سے آمادگی، وارفتہ سے وارفتگی، تشنہ سے تشنگی، پسندیدہ سے پسندیدگی، آوارہ سے آوارگی، درندہ سے درندگی، آشفتہ سے آشفتگی، آسودہ سے آسودگی اور آلودہ سے آلودگی وغیرہ بالکل صحیح ہیں لیکن عربی اور ہندی الفاظ میں اس طرح "گی" نہیں لگایا جاسکتا۔ انہیں عموماً کوفہ سے کوفی، تھانہ سے تھانوی، مدینہ سے مدنی، صورہ سے صوری، حنفیہ سے حنفی، حاضرہ سے حاضری، مکّہ سے مکّی، کابل سے کابلی، صرافہ سے صرافی، مادّہ سے مادّی، افغنہ سے افغانی، فطرہ سے فطری اور بٹالہ سے بٹالوی بنا لیا جاتا ہے۔ اس اصول کی روشنی میں عمدہ سے عمدگی، مشاطہ سے مشاطگی، کرخت سے کرختگی، درست سے درستگی، ادا سے ادائگی، ناراض سے ناراضگی، موجودہ سے موجودگی، نامزد سے نامزدگی اور نظارہ سے نظارگی قطعی غلط ہیں۔ انہیں بالترتیب عمدی، مشاطی، کرختی، درستی، ادائی، ناراضی، موجودی، نامزدی اور نظاری ہونا چاہیئے۔

آشیانہ، ۹۹/۹۹-۲۔ ایک۔ کا۔ پرانا نخاص لکھنؤ ۳

زیر طبع

اردو انسائیکلوپیڈیا

ترقی اردو بیورو نے ابوالکلام آزاد اورینٹل انسٹی ٹیوٹ حیدر آباد کی مدد سے ۱۲ جلدوں پر مشتمل اردو انسائیکلوپیڈیا مرتب کر لیا ہے۔ اسکی ابتدائی چار جلدیں کلیدی مضامین پر مشتمل ہیں۔ باقی آٹھ جلدیں مختصر نوشتوں اور حوالاجات وغیرہ پر مشتمل ہیں اس انسائیکلوپیڈیا کی ابتدائی چار جلدیں طباعت کی منزل میں ہیں۔

ان کے مندرجات حسب ذیل ہیں

حصہ اوّل

جلد اول

(۱) آثار قدیمہ (۲) ادبیات (ہندوستانی اور غیر ہندوستانی ادب اور زبانیں) (۳) ارضیات (۴) (۴) انجینیرنگ۔

جلد دوم

(۱) تاریخ اسلام (۲) تاریخ عالم (۳) تاریخ ہند (۴) تعلیم (۵) جغرافیہ (۶) جنگلات (۷) حیاتیات (۸) حیوانیات۔

جلد سوم

(۱) ریاضیات (۲) زراعت (۳) سائنس (۴) سماجیات (۵) سیاسیات (۶) طب مع طب یونانی (۷) طبیعیات (۸) علاج حیوانات (۸) فلسفہ و نفسیات

جلد چہارم

(۱) فلم (۲) فلکیات (۳) فنون لطیفہ (۴) قانون (۶) کیمیا (۶) لائبریری سائنس (۷) مذاہب (۸) معاشیات (۹) معدنیات (۱) نباتیات (۱۱) نشر و اشاعت (۱۲) نظم و نسق

ریاض خیرآبادی کے اخبارات

(ریاض الاخبار۔ روزانہ تار برقی۔ صلح کل اور فتنہ و عطر فتنہ)

ڈاکٹر خلیل اللہ خاں

جیسے جیسے انسان اپنی ضروریات زندگی کو فراہم کرنے میں کامیابی حاصل کرتا گیا۔ ویسے ویسے اپنے تخلیقی وسائل کو اور وسیع کرتا گیا۔ آدمی سماج کے اندر رہتا ہے۔ اس کے ماحول سے متاثر ہوتا ہے۔ اپنے دوست و احباب۔ عزیز و اقارب سے براہ راست وہ اپنی زندگی کے مسائل کو وابستہ کرتا ہے۔ ان کے نفع و نقصان سے باخبر رہتا ہے۔ اس طرح خبر رسانی کی اہمیت اس کی بنیادی زندگی ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔

خبر رسانی کے ابتدائی مدارج کے بارے میں محمد عتیق صدیقی کا یہ بیان قابل توجہ ہے "ہمارے دیس میں منو مہاراج کے فلسفۂ ریاست میں بنیادی حیثیت گاؤں کو حاصل تھی گاؤں کا چودھری اپنے گاؤں کے نیک و بد کا دس گاؤں کے چودھری کو اور وہ بیس گاؤں کے چودھری کو اور وہ سو گاؤں والے چودھری کو اور وہ ہزار والے کو اطلاع دیتا تھا۔ اس طرح خبر اپنی اہمیت کے اعتبار سے راجہ تک پہنچ جاتی تھی۔ لیکن اس زمانے میں اگر کوئی بڑی سی بڑی بات بھی ہو جاتی تھی تو دوسری جگہ کے لوگوں کو بہت دنوں کے بعد سادھوؤں، فقیروں، سیلانیوں اور مسافروں کی زبانی اس کا حال معلوم ہوتا تھا۔ چٹانوں، کتبوں، ستونوں پر کھدی ہوئی عبارتیں خبر رسانی کا پہلا سراغ دیتی تھیں۔

(ہندوستانی اخبار نویسی از محمد عتیق صدیقی ص ۲۱)

بہ قول عتیق صدیقی عہد وسطیٰ میں خبر رسانی کافی ترقی کر چکی تھی

"عہد وسطیٰ میں محمد تغلق کے زمانے میں ہم کو فوری جمعیتوں کے لانے اور

ے جانے کے بندوبست کا پتہ چلتا ہے۔ شیر شاہ کے عہد میں بھی خبر رسانی اور ڈاک کا مکمل انتظام قایم تھا۔ اس نے سڑکوں کے کنارے جو سرائے بنوائی تھیں اس میں ڈاک چوکی بھی شامل تھی اور چوکی پر ہر وقت دو گھوڑے تیار رہتے تھے۔"

مغلوں کے عہد میں اخبار نویسی اور وقائع نگاری نے کافی ترقی حاصل کی۔ ابوالفضل نے اس کا ذکر کرتے ہوئے "آئین اکبری" میں لکھا ہے کہ وقائع نگار واقعات سلطنت قلم بند کرتا تھا لیکن یہ نہ صرف مملکت و دولت کی ترقی اور انتظام کے لیے ضروری تھا۔ بلکہ ہر طبقہ ہر مجلس کی رونق بحال رکھنے کے لیے کیا جاتا تھا، اب ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ خبر رسانی نے اخبار کی صورت کب اختیار کی اور کیوں؟

ضرورت ایجاد کی ماں ہے۔ جب ہرکاروں اور کبوتروں وغیرہ سے کام نہیں چلا تو خبر رسانی نے ترقی کر کے اخبار نویسی کا درجہ اختیار کر لیا اور اخبار وجود میں آیا۔ پہلا مطبوعہ خبر نامہ ۱۶۰۹ء میں جرمنی میں جاری ہوا۔ اس کا نام اوی سار لیشن اوڈر زیٹنگ تھا اور پہلا باضابطہ اخبار انگریزی زبان میں ۱۶۲۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا نام تھا ویکلی نیوز منتھانل بٹلر۔ اس کے بعد ۱۶۲۱ء میں فرانس سے گزٹ دی فرانس جاری ہوا امریکہ کا پہلا اخبار پبلک اوکرنس تھا اس اخبار کا اجراء ۱۶۹۰ء میں بوسٹن سے ہوا۔

ہندوستان میں چھپائی کے فن کے بارے میں عتیق احمد صدیقی کا ایک بیان ملاحظہ ہو۔

" ہندوستان میں چھپائی کی ابتدائی تاریخ پرتگالیوں کی تاریخ سے وابستہ ہے اور صرف چار سو سال پرانی ہے ۱۵۷۹ء میں فادر تھامس اسٹیونس نے بہت سی کتابیں دیسی زبانوں میں چھاپیں۔"

اردو کے سب سے پہلے مطبع کے بارے میں مزید وہ تحریر فرماتے ہیں

"اردو کا پہلا مطبع مولانا اختر شہنشاہی کی فہرست کے مطابق دہلی کا مطبع عبدالرحمن تھا جو ۱۸۱۲ء میں قایم ہوا۔"

(ہندوستان اخبار نویسی ص۳۰)

اس کے بعد ہندوستان میں اخبار نویسی کا باقاعدہ رواج ہوگیا اور اخبارات کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ ڈاکٹر جان ہینڈرسن نے آگرہ اخبار کے نام سے ۱۸۳۲ء میں دیسی زبان کا اخبار فارسی رسم الخط میں شائع کیا۔ اس اخبار میں زیادہ تر عدالتی کارروائیاں شائع ہوتی تھیں۔

دہلی اخبار

یہ دہلی کا پہلا اخبار تھا جس کا ۱۸۳۷ء میں اجراء ہوا۔ یہ مولوی محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر کے قلم سے نکلا۔ کچھ دنوں کے بعد یہ اخبار "دہلی اردو اخبار" کے نام سے نکلنے لگا۔

سید الاخبار

۱۸۳۷ء میں ایک اور اخبار "سید الاخبار" کے نام سے جاری ہوا۔ اس اخبار کے مالک سرسید احمد خاں کے بھائی سید محمد خاں تھے۔ یہ اخبار خاص طور سے وکیلوں میں بہت مقبول تھا۔ یہ ۱۸۴۸ء تک جاری رہا۔

اس کے بعد لکھنؤ سے بھی اخبار کے اجراء کا آغاز ہوا۔ لکھنؤ کا پہلا اخبار "لکھنؤ اخبار" ہے جو غالباً ۱۸۴۷ء کے اوائل میں ایک بزرگ لالہ جی نے نکالا تھا۔ لکھنؤ کے اخبارات کے بارے میں عتیق احمد صدیقی اس طرح رقم طراز ہیں۔

> "سلطنت اودھ کے چند ہی مہینوں کے بعد لکھنؤ سے اردو کے دو اخباروں کا ۱۸۵۶ء کے وسط میں اجراء ہوا۔ ایک کا نام طلسم لکھنؤ (جولائی ۱۸۵۶ء) اور دوسرے کا نام سحر سامری، (نومبر ۱۸۵۶ء) تھا اس کے ایڈیٹر گرنرائن جو آشفتہ تھے۔" (ہندوستانی اخبار نویسی ص۲۱۱)

اردو کے بنیادی اخبارات کے سلسلے میں "مخزن الاخبار" کا بھی ذکر آتا ہے اور اس سے ایک اور اخبار "تاج الاخبار" بھی وابستہ تھا۔

اس دور کے اخبارات اردو ادب کو ترقی دینے کے علاوہ عوام میں ایک طرح کی سیاسی بیداری پیدا کرنے میں بھی معاون تھے۔ ریاض الاخبار ۱۸۵۷ء

کے بعد اس دور کی ایک کڑی ہے۔ ریاض نے خیرآباد سے "ریاض الاخبار" ۱۸۷۲ء میں نکالا۔ یہ پہلے سیتاپور سے نکلتا تھا جس کے لیے "غالب الاخبار" ادبی فضا ہموار کر چکا تھا۔

نادم سیتاپوری نے سیتاپور کے اخبارات کے بارے میں اس طرح تحریر کیا ہے "غالب الاخبار" محلہ تامسین گنج (سیتاپور) ہفتہ وار۔ جاریہ۔ محمد صادق وکیل سرکار و آغا عبدالغنی وکیل عدالت "مطبع نادرہ کار" مرزا محمد قاسم علی مہتمم نے یکم مارچ ۱۸۶۹ء کو شایع کیا"

"تہذیب الآثار۔ سیتاپور (اودھ) محلہ تامسین گنج مقام کوٹھی سید محمد صادق وکیل سرکار۔ مالک مطبع جاریہ منشی منی لال صاحب بلگرامی تھرڈ ماسٹر ہائی اسکول ضلع ایڈیٹر ــــــ مطبع صبح صادق۔ سیتاپور اجرا، یکم ستمبر ۱۸۷۹ء"

(انتخاب فتنہ نادم سیتاپوری ص ۲۲)

نادم سیتاپوری "ریاض الاخبار" کے سن اجرا کے بارے میں اس طرح تحریر فرماتے ہیں:-

"ریاض الاخبار" یہ اخبار پہلے بمقام موتی مسجد، مکان منشی نیاز احمد صاحب آنریری مجسٹریٹ شہر خیرآباد محلہ میاں سرائے ضلع سیتاپور سے عشرہ وار سالانہ نو روپیہ پر۔ تاریخ یکم اکتوبر ۱۸۷۲ء میں ریاض الدولہ۔ بہار الملک منشی سید ریاض احمد صاحب آشفتہ رئیس ابن سید طفیل احمد صاحب کرمانی کورٹ انسپکٹر درجہ اول جون پور و حافظ نظام احمد صاحب انداز رئیس نے لمحۂ رخشاں سے جاری کیا اب بحکم مالکان موصوف بہ اہتمام لالہ سیتلا بخش محلہ نخاس شہر گورکھپور آٹھ ورق اوسط۔ سالانہ بارہ روپیہ تیرہ آنے پر شائع ہوتا ہے۔"

(اختر شاہنشاہی ص ۳۱ بحوالہ انتخاب فتنہ ص ۲۳)

اس بیان سے "ریاض الاخبار" کے سن اجرا پر روشنی پڑتی ہے لیکن سیتاپور گزیٹر کی طرح یہ بھی مجھ کو غلط نظر آتا ہے۔ اس سلسلہ میں رئیس احمد جعفری کا یہ بیان قابل توجہ ہے ۱۸۷۲ء میں انھوں نے لمحۂ رخشاں کے تاریخی نام سے خیرآباد میں ایک مطبع قایم

کیا اور "ریاض الاخبار" جاری کر دیا۔ (رند پارسا)

ان سب بیانات پر رئیس احمد جعفری کے بیان کو ترجیح دی جا سکتی ہے۔ کیوں کہ ریاض کے بارے میں ان کو واقفیت کامل ہی نہیں ہے۔ بلکہ وہ ریاض کے بہت قریبی عزیز بھی ہیں جو ان کی زندگی کے ہر پہلو سے واقف تھے۔ یہ طے پایا کہ "ریاض الاخبار" کا سن اجرا ۱۸۷۲ء ہے غالب الاخبار۔ سیتاپور میں پس منظر کے طور پر ایک ادبی فضا قایم کیے ہوئے تھا اور تہذیب الاثار۔ "ریاض الاخبار" کے سات سال بعد سیتاپور سے نکلا۔

"ریاض الاخبار" ۱۸۷۲ء میں محلہ رخشاں کے تاریخی مطبع خیرآباد سے جاری ہوا یہ ہفتہ وار اخبار تھا اور قریب ۱۸۸۱ء تک خیرآباد سے نکلتا رہا۔ خیرآباد کے لوگ اس کا دوسرا نام۔ نظام الآثار بھی بتاتے ہیں۔ اس کے بارے میں ریاض صاحب خود تحریر فرماتے ہیں :-

> "بعض کے پاس ریاض الاخبار بلا قیمت جاتا تھا۔ ہر گلی کوچہ میں مختلف مقامات پر بذریعہ پیکٹ کارپردازوں کی معرفت فروخت کے انتظام میں اولیت ریاض الاخبار پریس خیرآباد کو ہے۔ ریاض الاخبار کو بھی ولایتی اور ہندوستانی انگریزی اخبارات کے چیدہ و دلچسپ تراجم جنگ سے متعلق جیسے ملتے تھے شاید اس وقت کسی دوسرے ہفتہ وار اخبار کو ملتے ہوں۔ غازی عثمان پاشا معروف بہ رستم پلونا کی آخری جنگ روس۔ رومانیہ۔ بلگیریا۔ سردہ سے زار روس کی کمان میں جس تفصیل اور جس شان سے ریاض الاخبار میں چھپے۔ دیکھنے کے قابل ہے مگر اس وقت کے پرچے اب کہاں"

نگار اپریل ۱۹۲۱ء صت (ریاض اپنے آپ آئینہ میں)

اس بیان سے یہ صاف ظاہر ہے کہ ریاض الاخبار نے ابتدائی منزلوں میں ہی ایک سیاسی اور ادبی اہمیت پیدا کر لی تھی اور اس کی عام مقبولیت اور جدت کے بارے میں کوئی شک و شبہ ہی نہیں ہے۔

اس وقت کے مشہور اخبارات کے بارے میں مولوی سبحان اللہ صاحب اس

طرح تحریر فرماتے ہیں:-

"منشی ریاض احمد کے ایک عزیز منشی سید نظام احمد رئیس خیرآبادی بھی گورکھپور میں تشریف لائے۔ باپ سے کچھ روپیہ مار لائے تھے دونوں نے مل کر "ریاض الاخبار" جاری کیا۔

ریاض الاخبار گورکھپور۔ لکھنؤ میں اودھ پنچ" اودھ اخبار" دلگداز کانپور میں زمانہ۔۔۔ آگرہ۔ مرادآباد اور کہاں کہاں انھیں ریاض احمد کے ہم عصر لوگوں نے اخبارات جاری کیے تھے جس میں ریاض الاخبار کا مرتبہ اپنے لٹریچر کے اعتبار سے کسی دوسرے درجہ کا نہ تھا۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار۔ مصنف فسانۂ آزاد۔ نثار حسین۔ سجاد حسین۔ مولوی عبدالحلیم شرر۔ ناصر علی دہلوی اور معلوم نہیں کتنے باذوق اور ٹھوس۔ لکھنے والے اس وقت فضا میں گونج رہے تھے"

(زمانہ ۱۹۲۴ء۔ ص ۱۵۸ بعنوان خیام الہند حضرت ریاض)

ریاض الاخبار

۱۸۸۱ء میں گورکھپور سے جاری ہوا اس نے دنیائے صحافت میں دھوم مچادی۔ یہ وہ اخبار ہے جس نے ریاض کی شخصیت کو چار چاند لگا دیئے تھے اور بڑے بڑے معرکے سر کیے۔ ریاض الاخبار کا مقابلہ آج کی صحافت سے نہیں کیا جا سکتا۔ اس کو اسی معیار پہ دیکھنا چاہیئے جو ان کے زمانے میں رائج تھا۔ اس زمانے کے اخبارات تو خبریں کم دیتے تھے۔ مقالات، [illegible] ہدایات پر زیادہ توجہ کرتے تھے۔ قصہ کہانیوں کا سلسلہ بھی جاری رہتا تھا لیکن ریاض الاخبار نے ان حدود کو توڑ کر اپنی آزاد خیالی۔ بیباکی اور بے لاگ نکتہ چینی سے اردو صحافت میں نیا معیار قایم کیا۔ ریاض خود اپنے اخبار کے بارے میں نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

ریاض الاخبار کے پہلے صفحہ پر یہ شعر درج رہتا تھا۔

تری اٹھان ترقی کرے قیامت کی
ترا شباب بڑھے عمر جاوداں کی طرح

ریاض کو جب حالات نے مجبور کر دیا تو مہاراجہ محمود آباد کے اصرار پر ۱۹۰۷ء میں لکھنؤ آ گئے اور ریاض الاخبار یہاں سے نکالنا شروع کر دیا۔

اب ہم ریاض الاخبار کی کچھ جدید شوخیوں اور شوخ حرکتوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

ریاض الاخبار نے خوش معاملہ اور نادہند خریداروں میں امتیاز کی ایک عجب روش زریں اور تاریک کالم کے عنوان سے نکالی تھی

یہ لطیفہ ریاض ہی کی زبان سے سنیے

۱- زرّیں کالم

دنیا میں وہ حضرات بھی ہیں جن کے نام خاص کالم کی نذر کیے جاتے اور کچھ اثر نہیں ہوتا ——— جو لوگ اخباری دنیا سے باعتبار دینی مذاق کے واقف ہیں وہ زریں کالم کی جدّت کو بہت ہی نگاہ قدر سے دیکھیں گے۔ ہم نے آئندہ کے لیے پسند کیا ہے کہ خاص کالم کی ترمیم سیاہ کالم سے کر دیں اور وہ سیاہ کالم زرّیں کالم کے دوش بدوش رہے۔

۲- سیاہ کالم

لائے خدا ہی اُس بتِ ظالم کی راہ پر
چھائی ہوئی ہے بے اثری رونے آہ پر

وہ نادہند خریدار جن سے ہر طرح مایوسی ہو چکی تھی ان کے نام مع تعداد بقایا تاریک کالم میں درج کر کے ہم نے اپنی حالت کو ان کے رحم پر چھوڑ دیا۔ ان میں سے ایک خدا کا بندہ ایسا تھا جس نے یکمشت پچاس کی رقم جو باقی پڑ گئی تھی ادا کر دی۔ دو ایسے نکلے جنھوں نے وعدہ کر کے نام تو اس کالم سے نکلوا لیے مگر اب تک قیمت نہ ادا کی ———!

(نثر ریاض خیرآبادی عقیل احمد جعفری ص۲۵)

"ریاض الاخبار" میں خریداروں کی تعریف اور سالانہ چندہ نہ دینے پر کبھی کبھی ہجو بھی شائع کی جاتی تھی۔ اس سلسلہ میں عقیل احمد جعفری ریاض کے بیان کو اس طرح قلمبند کرتے ہیں۔

"مثل ہے ہاتھی لاکھ گھٹ جائے جب بھی سونے کے سوا لاکھ ٹکے کا۔ نواب لائق علی خاں مرحوم وزیر دکن نے شاید مستعفی ہونے پر یا اس سے پیشتر ریاض الاخبار کو اطلاع دی کہ وہ ان کے نام بند کر دیا جائے۔ مطالبہ میں چار ہفتہ کی قیمت سے زیادہ نہ تھا۔ پورا چندہ بھیج دیا۔ اب ان کے واسطے امیر ابن امیر کے الفاظ کیوں کر نہ استعمال کیے جاتے۔ ایک ہمارے۔ نواز جنگ ہیں۔ حساب تو دس دس بار طلب ہوتا ہے مگر روپیہ کسی طرح جیب سے نہیں نکلتا ـــــ ہاں ہاں صاحب آپ کے دشمن دیں۔ اعلا درجہ کی قیمت تو اعلا لوگوں سے ہے۔ آپ بے چارے غریب گھرانے کے ڈیوڑھی پر اب ہاتھی جھوم رہے ہیں۔ اعلا درجہ کی قیمت کیا جانیں۔ اس کے بعد پھر سانس ڈکار نہ کی۔ سننے میں آیا خود بدولت ولایت کی ہوا کھا رہے ہیں۔ ولایت سے پھرے۔ پھر بھی ہماری قسمت نہ پھری"۔ (نثر ریاض خیرآبادی ص۱۶۷)

ریاض الاخبار میں ادبی مباحثے بھی شامل ہوتے تھے۔ چنانچہ شوکت میرٹھی اور ریاض صاحب کی چشمک کی جھلک مندرجہ ذیل سطور میں آپ کو نظر آئے گی۔

ریاض تحریر فرماتے ہیں

"جناب شوکت میرٹھی نے اپنے رسالے "پروانہ" میں ایک بار تحریر فرمایا۔

حضرت ریاض ماشاءاللہ جلیلی طبیعت رکھتے ہیں اور استادوں میں سے ہیں۔

ان کا شعر

کوئی منھ چوم لے گا اس ہنسی پر شکن رہ جائے گی یوں ہی جبیں پر

خاصہ ہے مگر مصرعۂ اولیٰ میں (اس) حشو ہے اگر ہم مضمون کو بلند کر دیں جب تو ہماری تجدید تسلیم ہوگی۔ لیجیے

کوئی منھ چوم لے گا اس ہنسی پر دھری رہ جائے چیں طاق جبیں پر

ایک اور شعر

لہو بیکس کا مقتل کی زمیں پر نہ دامن پر نہ اُن کی آستیں پر

بہت خوب حسرت بھرا مضمون ہے"

اس کے جواب میں حضرت ریاض کی تحریر ملاحظہ ہو جو طنز نگاری کی بہترین مثال ہے جو ریاض الاخبار میں شایع ہوئی ہے۔

،،کوئی شکریہ ادا کرے یا نہ کرے ہم دل سے ان الفاظ کے لیے شکر گزار ہیں۔ جو ہمارے مرتبہ سے کہیں زیادہ ہمارے لیے صرف کیے گئے ہیں۔ اپنے عیب کے قبول کرنے میں اس لیے پس و پیش ہے کہ مجذدالوقت کی فکر آسمان پیوند نے اس کو اس قدر بلند کر دیا ہے کہ وہ ممدوح کے سوا کسی اور کے مرتبہ پر زیب نہیں دیتا——

کسی نے کیا خوب کہا ہے

صدقے ہیں درازئ قد کے　　　وہ مجھے بیوقوف کہتے ہیں

ہم بھی اپنے عیب کلام پر ہزار بار صدقے لیکن ایک ریفارمر اور ایک ادنیٰ شخص کے عیب کلام کی طرف فیاضانہ توجہ۔ ہم امید کرتے ہیں مجذدالوقت جناب شوکت کو آیندہ بھی توجہ رہے گی۔" (ریاض الاخبار ۲۸ جولائی ۱۹۰۶ء)

ایک نامہ نگار نے "ریاض الاخبار" مطبوعہ ۲۰ مئی ۱۸۹۸ء میں لفظ ایجاد کی تائید پر بحث کرتے ہوئے مثالاً اور سنداً جناب رشک کے ذیل کے تین شعر لکھتے وقت حساب کثرت اغیار وصل ہیں۔ کہنے میں بات ٹال کے کتنی غلت ہوئی

سودا ہے حاسباں قیامت کا آپ کو　　　تعداد جرم اہل معاصی غلت ہوئی
پروائے حرف گیرئ اہل سخن نہیں　　　اے رشک مستند جو کتاب لغت ہوئی

اس پر حضرت ریاض تحریر فرماتے ہیں

" نامہ نگار صاحب کو ذاتی طور پر رائے قایم کرنے اور اس پر پابند ہونے کے لیے اختیار حاصل ہے ---- رشک نے عمداً "غلت" کا استعمال کیا ہے۔ یہ غلت وہ غلط نہیں ہے جو صحیح کا مقابل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ غلت حد سے زیادہ گزر جانے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اس "غلت" کا مخرج "غالی" اور غلو ہے جیسا کہ لوگوں کے زباں زد ہے کہ فلاں شخص شیفتہ غالی ہے اور فلاں شخص کو فلاں معاملے میں "غلو" ہے یعنی اعتدال سے زیادہ بڑھا ہوا ہے۔ میر علی اوسط رشک نے اس معنی میں یہاں "غلت" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ پہلے تو معشوق اپنے عاشقوں کی گنتی کو کہتا ہے "غلت" یعنی حد سے بڑھ گئی۔ اس طرح دوسرے شعر

کے معنی ہیں کہ جرائم بعید ہو گئے۔ رشک نے اس میں تجنیس لفظی کے لحاظ سے بلاغت صرف کی ہے اور یہ خاص مذاق جناب رشک کا ہے۔"
(ریاض الاخبار - ۸ رجون ۱۸۹۷ء)

اب ذرا ریاض الاخبار کی اولیت، ادبیت اور مقصدیت کے بارے میں خود ریاض خیرآبادی کا بیان ملاحظہ ہو۔

" اے عندلیب رنگ ہمارا اڑائیو
تقلید میں بھی تار ہے ایجاد کا مزا

ریاض الاخبار نے اپنے طرز و لٹریچر میں جو اعلا درجہ کی نمود حاصل کی ہے وہ اس لائق ہے کہ زمانہ کو اس پر ناز ہو۔ مشاہیر پرستان سخن سے اس کی قدر پوچھئے اور بعض وسس مذاق بچے نکھار پر مٹے ہوئے ہیں اُن کے دل ٹٹولیے ـــــ ناٹک کی وہ دھوم مچی کہ ہنگامۂ محشر سمٹ کر یہیں آرہا ہے۔ ناول کی شہرت کا وہ شور ہوا کہ حشرستان تک گونج اٹھا۔ انھیں شعر و ادب سے لگاؤ تھا وہ اس کی پرستش کرنے لگے۔ انھیں سائنٹفک اور پولٹیکل مضامین کی چاہت تھی وہ اس پر مر مٹے۔ اس پرچہ کی خواہش ہے کہ اپنی حالت کو اپنے حوصلے کے مطابق سنبھالے۔ وہ بات پیدا کرے کہ ملک کو اس کے اندازہ کی وقعت سے فخر حاصل ہو۔ اس لیے قوم کی توجہ دلائی جاتی ہے کہ دامے، درمے، سخنے اعانت سے محروم نہ رہے۔ اور اپنی آبیاری فراغت سے اس کی امنگوں کے ہونہار پودے مرجھانے نہ دے۔

دلِ بیتاب کا سنبھلنا کیا دیکھو لوبیار کی نگاہوں سے
(ریاض خیرآبادی صـ۱۲۵)

روزانہ تار برقی

"ریاض الاخبار" نکال کر جب ریاض کی طبیعت ادبی سرگرمیوں سے آسودہ نہیں ہوئی تو ریاض نے خیرآباد ہی سے ایک پرچہ "روزانہ تار برقی" کے نام سے نکالا۔ جو پانیر اور دوسرے انگریزی اخبارات سے خبریں اکٹھا کرتا تھا۔ اس اخبار کے بارے میں ریاض صاحب خود تحریر فرماتے ہیں:-

"جنگ روم و روس کے بارے میں۔" اودھ اخبار لکھنؤ، کے سوا کوئی اُردو اخبار روزانہ نہ تھا۔ میں نے ایک پرچہ پریس خیرآباد سے موسوم "روزانہ تار برقی" نکالا تھا جس کی ترتیب اور تار برقی وغیرہ کے تراجم کا انتظام اور دیگر انگریزی اخبارات سے اور فوجی کلب سے کر دیا تھا۔ اور سیتاپور میں اشاعت و فروخت کا انتظام ایک انگریز انسپکٹر پولیس نے اپنے ذمہ لیا تھا۔ یہ پرچہ کتابی تقطیع کے دو ورق پر چھپتا تھا۔ قیمت ایک پیسے کے دو پرچے مگر سیتاپور اور خیرآباد کے سوا اور مقامات پر ایجنٹ ایک ہی پیسے کا فروخت کرتے تھے یا جیسا موقع ہو۔ زیادہ تر کام کرنے والے احباب تھے۔" (نگار اپریل ۱۹۳۱ء صفحہ)

اس اخبار کے بارے میں نادم سیتاپوری کا بھی ایک بیان قابل ذکر ہے۔ جس سے اس کی نوعیت اور اجراء کے بارے میں کچھ نشان دہی ہوتی ہے۔

" روزانہ تار برقی۔ وہ پہلا اخبار تھا جس سے ریاض کی صحافتی زندگی کا آغاز ہوا تھا یہ اخبار ہندوستان کا سب سے پہلا سستا اور ارزاں اخبار تھا جس کی قیمت ڈیڑھ پائی یا ایک دھیلا تھی۔ پنجاب کا مشہور "پیسہ اخبار" "تار برقی" کے پندرہ برس بعد ۱۸۸۷ء میں گوجرانوالہ سے اور مرادآباد کا دھیلا اخبار ۱۸۹۵ء میں جاری ہوئے تھے" "تار برقی" جیسے سستے اخبار کی اجرا کی سعادت ۱۸۷۲ء میں ریاض نے حاصل کی تھی جو اپنے رنگ کا منفرد روزنامہ تھا۔

(انتخاب فتنہ نادم سیتاپوری ص۲۲)

نادم صاحب کو شاید "تار برقی" کے سن اجراء کے بارے میں غلط فہمی ہو گئی۔ کیوں کہ یہی سن ہے جب "ریاض الاخبار" جاری ہوا۔ اور دونوں اخبارات ساتھ ساتھ نکلنا نہیں شروع ہوئے۔

رئیس احمد جعفری کے مندرجہ ذیل بیان سے تار برقی کے اجراء کے وقت کا تعین ہو جاتا ہے۔

"۱۸۷۲ء میں ریاض نے جب "رخشاں" کے نام سے ایک پریس، خیرآباد میں قائم کیا اور "ریاض الاخبار" جاری کیا۔ اسی زمانے کے لگ بھگ

انھوں نے جرأت رندانہ سے کام لے کر ایک روزانہ اخبار" روزنامہ تار برقی" کے نام سے بھی نکالا" (رندپارسا ص۲۱)

اس عبارت سے واضح طور پر" روزانہ تار برقی" کا سن اجرا ۱۸۷۲ء میں متعین ہوتا ہے" تار برقی" کے بارے میں بہت کم مواد ملتا ہے کیوں کہ یہ زیادہ عرصہ تک نہ جاری رہ سکا۔

رئیس احمد جعفری کا" تار برقی" کے بارے میں ایک بیان قابلِ توجہ ہے :۔

" روزانہ تار برقی" اور" گولکنڈہ ریاض" سے ریاض کی جولانیٔ طبع و بلند حوصلگی اور جرأت رندانہ کا اندازہ ہوتا ہے ۔

انگریزی سے نابلد اور ناواقف محض ہونے کے باوجود حضرت ریاض خیرآباد جیسے چھوٹے قصبے سے ایک روزانہ اخبار جاری کر دیتے ہیں اور اس میں ایسی جدتیں اور شوخیاں بھر دیتے ہیں کہ خلقت ٹوٹ پڑتی ہے ۔ ہاتھوں ہاتھ استقبال ہوتا ہے ۔ حوصلہ دیکھیے کہ پرچہ صرف مقامی نہیں ہے بلکہ مختلف مقامات پر اس کے ایجنٹ بھی ہیں جدت ملاحظہ ہو۔" ایک ہفتہ میں دو (رندپارسا ص۲۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ اخبار عوام میں بہت مقبول تھا لیکن چوں کہ اس کی زندگی بہت تھوڑی تھی اس لیے اس کے مضامین کا دستیاب ہونا بہت مشکل ہے اور ریاض کی صحافت کے نمونے کے لیے" ریاض الاخبار" ہی کو پیش کیا جا سکتا ہے ۔ جو اُن کو شہرت دینے میں حامی رہا۔ تار برقی' کو ریاض کی صحافت میں کوئی اہم درجہ نہیں حاصل ہے ۔ یہ ایک وقتی روشنی تھی جو چند روزہ گلکاریاں دکھا کر ختم ہو گیا ۔

صلح کل

"صلح کل" ایک روزانہ اخبار تھا۔ جس کو ریاض نے گورکھپور سے نکالا۔ اس زمانہ میں گورکھپور میں کچھ ایسے صاحب علم لوگ موجود تھے۔ جنھوں نے صلح کل کے لیے مشترک سرمایہ سے زمین ہموار کر دی تھی اور صلح کل کا اجراء عمل میں آیا۔ اس فضا کے بارے میں قاضی تلمذ حسین صاحب کا بیان ملاحظہ ہو۔

"انیسویں صدی کے اواخر بلکہ بیسویں صدی کے اوائل تک گورکھپور میں کچھ خوش وقت اصحاب باقی تھے۔ مولوی مجیب اللہ صاحب۔ بابو موہن سنگھ صاحب مرحوم احسان اللہ عباسی مصنف تاریخ اسلام۔۔۔۔۔ منشی چھوٹو لال خان بہادر منشی محمد خلیل مرحوم چیرمین میونسپل بورڈ کی برگزیدہ ہستی سایہ فگن تھی۔ مولوی سبحان اللہ صاحب کا عنفوان شباب تھا۔ مسٹر سید حبیب اللہ بیرسٹر ایٹ لا گورکھپور میں جائنٹ مجسٹریٹ اور مصالح قومی و ملکی کے لیے وقف تھے ـــــ ریزولوشن پاس ہوگیا کہ ایک کمپنی قایم کی جائے اور ایک روزانہ اخبار نکالا جائے اور منشی ریاض احمد صاحب معتمد ہوں ـــــ کمپنی کی رجسٹری ہوگئی کچھ روپیہ بھی جمع ہوگیا اور اخبار "صلح کل" کا اجراء عمل میں آگیا"۔ (رند پارسا رئیس احمد جعفری ص ۲۷۹)

مندرجہ بالا بیان سے صاف ظاہر ہے کہ کن حالات و ماحول کے تحت "صلح کل" کا اجراء عمل میں آیا۔ اس سلسلہ میں رئیس احمد جعفری کا یہ بیان قابل توجہ ہے۔

"صلح کل روزانہ اخبار تھا۔ حکیم برہم اس کے رکن رکین تھے۔ حضرت ریاض نگراں کار چند دوستوں کی ایک پرائیوٹ کمپنی تھی جو صلح کل کی مالک تھی۔

مولوی سبحان اللہ مرحوم بھی اس میں شریک تھے۔ یہ اخبار زیادہ نہیں چلا۔
اپنا ایک خاص معیار رکھتا تھا۔ (ہندو پاک ... ۲۸)
ناظم سیتاپوری "ملیح کل" کا سن اجرا ۱۸۹۵ء لکھتے ہیں۔ وہ تحریر فرماتے ہیں۔
"صلح کل گورکھپور سے ۱۸۹۵ء میں روزانہ جاری ہوا" (انتخاب فتنہ ص ۲۸)
اس کے اسٹاف میں سید جالب صاحب ایسے لوگ شامل تھے......
"صلح کل" اخبار روزانہ گورکھپور سے نکلتا تھا۔ اس کا رجسٹرڈ نمبر الف ۱۹۹ تھا۔ اس کے سرورق پر سب سے اوپر لکھا ہوتا "الصلح خیراً"
آسائش دوگیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان ... "صلح کل" بھی اسی حصہ میں درج ہوتا جو یہاں نقل کیا جاتا ہے۔

"نہایت اعلیٰ کاغذ۔ قیمت پیشگی سالانہ مع محصول والیان ملک و مہاراجگان و تعلقداران ... روساسے متوسط کاغذ پر ... عام قیمت معمولی کاغذ پر چھ ایجنسی اور شہر کے لیے وہاں بارہ پرچوں کا پیکٹ یکجائی طور پر جائے مع محصول سالانہ ہر قسم کے خط و کتابت سید ریاض احمد منیجر "صلح کل" پرنٹنگ کمپنی لمیٹڈ گورکھپور کے نام آنا چاہیے"

میرے پیش نظر "صلح کل" روزانہ جلد نمبر ۲۱ پنجشنبہ ۱۱ دسمبر ۱۹۰۲ء مطابق ۱۵ رمضان المبارک ۱۳۲۰ ہجری اور نمبر ۲۷۵ میں۔ یہ اخبار چار فل اسکیپ سائز صفحات پر مشتمل ہوتا تھا۔ یہ عموماً خبرنامہ ہوتا تھا جس میں ہندوستان اور غیر ملکی خبریں، زیادہ تر شائع ہوتی تھیں جو انگریزی اخبارات سے اخذ کی جاتی تھیں۔ ان خبروں کا ایک عنوان "ولایتی تار" ہوتا تھا جس میں شاہ پرتگال کی واپسی۔ افغانستان میں ہلاکیانا۔ امیر کی ایک شکایت۔ پارسیلس کی ہڑتال۔ جنوبی افریقہ کی فوج روس میں تکلیف۔ قحط اور بخار ملک فن لینڈ میں نمودار ہوئے ہیں اور جنوب و مغرب روس اور کوہ قاف میں سخت تکلیف رعایا کو ہے" وغیرہ مضامین شائع ہوتے تھے۔ بیرونی خبروں میں۔ ہندوستانی کپڑوں پر محصول۔ ریلوں کی توسیع۔ حاجیوں کے ساتھ ترکوں کی زیادتی۔ دربار کے متعلق پریسیڈنٹ نیشنل کانگریس کے

خیالات سریندر ناتھ بنرجی صدر کانگریس کی اجلاس احمد آباد میں قومی زندگی پر تقریر دہلی کادربار وغیرہ جیسے عنوانات شامل ہوتے تھے۔

اخبار میں ایک عنوان "رسل ورسائل" ہوتا جس کے تحت "ہندوستان کی قدیم عظمت" "قطب شمال" جیسے مضامین شامل ہوتے۔ تراجم اور اقتباسات کا عنوان بھی اخبار میں نمایاں ہوتا جس کے تحت ہندوستان اور انگلستان کی کھیتی کا موازنہ" وغیرہ مضامین شامل ہوتے۔ کچھ انوکھے قسم کے مضامین بھی اس اخبار میں شائع ہوتے تھے۔

یہاں پر اس شمارہ سے "ایک عجیب قوم" کے زیر عنوان مضمون نقل کیا جاتا ہے۔

"مملکت کنیڈا واقع امریکہ میں ایک عجیب قوم آباد ہوئی ہے جو "دوکھوبورس" کہلاتے ہیں، اجلاس روس نے یک قلم اپنی عملداری سے نکال دیا۔ کیونکہ ان کا عقیدہ فوجی ملازمت کو منع کرتا ہے مگر وہاں بھی وہ ایک نیا رنگ لائے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ بہت مسکین اور نیک چلن قوم ہیں۔ مگر دنیا میں کسی کی رعایا ہو کر بالخصوص انگریزوں کی رعایا بن کر خلاف اپنے ایمان و مذہب کے تصور کرتے ہیں۔ جانوروں سے بھی وہ کام نہیں لینا چاہتے۔ کاشتکاری بھی کچھ یوں ہی ہوتی ہے اور زیادہ تر نباتات کھایا کرتے ہیں اور جاڑے کے ایام میں گرم کپڑا بغیر سوتی کپڑوں کے نہیں پہنتے جس سے سل دق میں مبتلا ہو کر مرجاتے ہیں۔ چند ہفتے ہوئے کہ ان میں سے کئی ہزار موضع پارکٹن سے مقام "دہنگ" کو اس خیال سے روانہ ہوئے کہ وہاں حضرت مسیح سے ملاقات ہوگی۔ وہ جگہ ڈھائی سو میل کے فاصلہ پر تھی۔ بس وہ لوگ پتیاں اور جنگلی پھل کھاتے ہوئے چلے جاتے تھے۔ رات کو وہ جھاڑیوں میں سو رہتے تھے اور دوسرے دن پھر آگے روانہ ہوتے تھے۔ جب وہ ذین پگ کے قریب پہنچے تو وہاں کے لوگ بہت پریشان ہوئے اور گورنمنٹ نے ان کو واپس کرنا چاہا مگر بے سود۔ آخر کار ان کو پولیس کے حلقہ میں کر کے سوار کرایا گیا۔ اور ریل پر وطن پہنچائے گئے۔ اب ان لوگوں نے سلطان ٹرکی سے پناہ مانگی ہے۔

۱۱ر دسمبر ۱۹۰۲ء کے اخبار میں قانونی رجسٹری سے متعلق ایک مضمون شائع ہوا ہے۔ اس اخبار میں عدالتی خبروں کے زیر عنوان۔ بدایوں کا مقدمہ "قتل"۔ تفصیل سے شائع ہوا ہے۔ بیرونی خبریں زیادہ تر گورنمنٹ یا وائسرائے یا ملک معظم شاہ

ایڈورڈ ہفتم سے متعلق ہوتی تھیں۔ اس اخبار میں کچھ تجارتی اشتہارات بھی شائع ہوتے تھے۔ یہ اخبار پنڈت برم شنکر اوستی پرنٹر و پبلیشر چھپوا کر صلح کل پریس گورکھپور سے شائع کیا کرتے تھے۔

یہ اخبار گورکھپور کا پہلا روزانہ اُردو اخبار ہے جس سے اس زمانہ کی صحافت کا عکس نمایاں ہے اور ریاض خیرآبادی کی مجموعی شخصیت کا ایک جاوداں مرقع ہے۔ اس اخبار کی مصروفیت کی وجہ سے ریاض بستر علالت پر پڑ گئے تھے۔ اخبار کا کاغذ بہت پتلا اور اچھا ہوتا تھا۔ چھپائی بھی زیب نظر ہوتی اور کتابت بھی اچھی ہوتی۔ جو بھی خبریں یا مضامین اخبار میں شائع ہوئے تفصیل سے شائع ہوئے تھے۔

"صلح کل" کے کام کی زیادتی کی وجہ سے حضرت ریاض بیمار ہوگئے۔ اس سلسلہ میں قاضی تلمذ حسین اس طرح تحریر فرماتے ہیں:-

"جس شخص نے پولیس کی ملازمت اس طرح کی ہو کہ کبھی وردی نہ پہنی ہو۔ پھر صلح کل کے ۲۶ رجسٹروں کا بوجھ پڑ جائے۔ ایک پلنگ اور حضرت ریاض تھے۔ اس پر کھانا اور اسی پر سورہنا۔ کسی شب بستر پھیلایا کسی شب میں یہ بھی نہیں۔ بیمار ہوئے اور سخت ناچار بھائی نیاز احمد صاحب کے پاس فرخ آباد چلے گئے۔

(ریاض رضوان ص۱۵)۔

ریاض اس اخبار کی خدمت زیادہ دن نہ کر سکے۔ مالی پریشانیوں کی وجہ سے یہ اخبار مولوی سبحان اللہ صاحب کی ملکیت میں آگیا اور حکیم صاحب ۱۹۰۲ء میں بھوپال سے پنشن پاکر گورکھپور آگئے تھے وہ "صلح کل" کے اڈیٹر ہوگئے۔

ہم نے دیکھا ریاض نے اپنی صحافت سے اردو ادب کی کافی خدمت کی ہے۔ ریاض الاخبار، روزانہ تار برقی۔ صلح کل اخبارات اردو ادب میں صحافت کو ترقی کی راہ پر گامزن کرتے رہے۔

ریاض خیر آبادی کا فتنہ وعطر فتنہ

انسان ایک کمزور سماجی جانور ہے۔ وہ حساس ہے اور اس کا ماحول نہایت ہی سنگ دل اور مطلب پرست ہے اس لیے وہ بآسانی رنج والم کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ انسان کے دل میں فطرت نے ایسی اُمنگیں۔ ایسی تمنائیں پیدا کر دی ہیں کہ وہ فطری طور پر ان امنگوں ان تمناؤں کو عملی جامہ پہنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جہاں اس کی تمناؤں نے عملی صورت اختیار کی ہیں اس کی تکلیفوں کی داستان شروع ہو گئی۔ کیوں کہ دنیا اس کی تمناؤں کی مطلق پرواہ نہیں کرتی۔ حساس انسان اس بے حس، طاقتور اور ظالم دنیا سے ٹکراتا ہے اور تکلیفیں برداشت کرتا ہے۔ یہ زندگی کی حقیقت ہے لیکن مکمل نہیں۔ زندگی میں ایسے واقعات بھی پیش آتے ہیں جب انسان اس تلخ حقیقت کو بھول جاتا ہے۔ حالانکہ پس منظر میں پڑی تلخ حقیقت اس پر ایک مہیب دیو کی طرح ہر وقت حاوی رہتی ہے۔

کہا جاتا ہے انسان ایک ہنسنے والا جانور ہے۔ یہ بھی پوری حقیقت نہیں۔ لیکن اس مقولہ میں انسان کی ایک اہم خصوصیت کا اعتراف ہے۔ فطرت نے انسان کو ہنسی کا مادہ عطا کیا ہے اور ہنسی مختلف وجوہ کی بنا پر آتی ہے۔ جس کو ہنسی نہیں آتی اس کو انسان نہ کہنا چاہیئے۔ ادب انسان کے تمام ذہنی اوصاف کو بروئے کار لاتا ہے۔ ہنسی بھی ایک انسانی خصوصیت اور زندگی کی ناتمامی کا نتیجہ ہے۔ اس لیے ادب میں اس کا بھی وجود ناگزیر ہے۔ ادب ہنسی کا بھی ترجمان ہے۔ ادب زندگی کے تمسخر انگیز پہلو کی عکاسی کو اتنا ہی ضروری سمجھتا ہے جتنا کہ زندگی کے رقت انگیز پہلو کی عکاسی۔

انسان ہر وقت پیچیدہ اور گہرے امور پر غور و خوض نہیں کر سکا۔ وہ تفریح طبع، دل بہلاؤ اور دماغی شگفتگی کی بھی ضرورت محسوس کرتا ہے وہ اپنے اوقات میں خوشی اور ہنسی کے خاکے بناتا ہے۔ کلیم الدین احمد ہنسی کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں

"ہنسی عدم تکمیل اور بے ڈھنگے پن کے احساس کا نتیجہ ہے"

(سخنہائے گفتنی کلیم الدین ص ۱۸۹)

یہ دنیا تکمیل سے خالی ہے۔ انسان اور انسانی فطرت میں بھی یہی ناتمامی ہے جب ہم اس ناتمامی کے احساس کا اظہار کرتے ہیں تو اس قسم کے احساس کا نتیجہ خاص ظرافت ہے اور جب ہم اس ناتمامی کے احساس کے ساتھ ساتھ اس نقص کو دور کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں تو اس احساس کا نتیجہ طنز اور ہجو ہیں۔ ظرافت۔ طنز اور ہجو کو دوسرے لفظوں کے مقابلہ میں ترتیب وار استعمال کیا جا سکتا ہے۔

(سٹائر آئرنی۔ ہیومر)

ظرافت نگار کسی بے ڈھنگی چیز کو دیکھ کر ہنستا ہے۔ اور دوسروں کو ہنساتا ہے۔ وہ مشاہدہ سے کام لیتا ہے اس کی آنکھیں دنیا اور زندگی کے وسیع اور بوقلموں مناظر کو دیکھتی رہی اور ان میں ایسی چیزوں کا انتخاب کر لیتی ہے جو اس کے مخصوص آرٹ کے لیے موزوں ہیں ظرافت نگار ہو یا ہجو گو دونوں صناع ہیں۔ ان کا مقصد ایک حسین و مکمل و موزوں کارنامے کی تخلیق ہے۔ طنز نگار ایک بلند پایہ اخلاق کا حامل ہوتا ہے جو اپنے بلند مقام سے انسانی کمزوریوں، خامیوں اور فریب کاریوں کو اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے،

پیروڈی ہماری تخلیق کا باعث بنے ہوئے تھی ہماری تفریح ہے اس سلسلہ میں ظفر احمد صدیقی کا بیان قابل توجہ ہے۔

"پیروڈی وہ صنف ظرافت ہے جس میں کسی کے طرز نگارش کی تقلید کر کے اس کے اسٹائل یا خیالات کا مذاق اڑانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اردو میں یہ صنف ظرافت نسبتاً کمیاب ہے۔ تنقید میں بھی اس کی طرف کم توجہ کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کا کوئی ایسا لفظ ایسا نہیں ملتا جو اس کے مفہوم کو پورا پورا ادا کر سکے۔ مضحک نقالی۔ ہجو، تقلید یا خاکہ اڑانا جیسے الفاظ سے اس کی طرف کچھ اشارہ

کیا جاسکتا ہے لیکن یہ الفاظ اوّل تو پیروڈی کے تمام تر مفہوم پر حاوی نہیں۔ دوسرے ان کے مطالب اور رجحانات ذہنوں میں متعین نہیں ہوتے۔"

(نقوش لاہور طنز و مزاح نمبر۔ ۱۱۶)

ریاض کی ادب گیر شخصیت نے گذشتہ سو سال کے اندر ادب میں جو قبول عام حاصل کیا ہے اس کو تاریخ ادب اردو کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ خاص طور سے ریاض کی صحافت نے بیسویں صدی کے ابتدائی اوراق صحافت پر جو طنز و مزاح کے گہرے نقوش چھوڑے وہ جاوداں ہیں۔ ایسی ہی ایک مزاحیہ صحافت کا نمونہ "فتنہ اور عطر فتنہ" ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب سودا، جرأت، انشاء کے پھکڑپن کو "اودھ پنچ اور فتنہ" نے ختم کر کے میعاری طنز و مزاح کے لیے میدان ہموار کر دیا۔

فتنہ کا پس منظر

ریاض خیرآبادی کے گلکدۂ ریاض۔ ریاض الاخبار، صلح کل، اور فتنہ عطر فتنہ، ایک ہی تصویر کے مختلف رنگ روپ ہیں جو انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد اُبھر ابھر کے مٹتے رہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جس قسم کی سوسائٹی نے جنم لیا اس میں صحت مند ظرافت کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ اس زمانہ کے خاص اخبارات۔ سرسید کا تہذیب الاخلاق، انتخاب اودھ پنچ اور زمیندار لاہور کے مزاحیہ مضامین کا مجموعہ اپریل فول۔ انیسویں صدی کے اختتام تک ہندوستان بھر میں مزاحیہ اخبارات کی تعداد پچاس سے اوپر پہنچ چکی تھی۔ اس میں زیادہ تر اخبارات ایسے تھے جن کی نہ کوئی پالیسی تھی نہ پروگرام۔ مثلاً عبداللہ قریشی نے لاہور کے مزاحیہ اخبارات کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے

> "آج سے پون صدی پیشتر لاہور میں اچھے اخبارات کے ساتھ بعض گھٹیا قسم کے ظریفانہ اخبار۔ "ملاد و پیازہ"، "جعفر زٹلی" اور "رفیق ہندوستان" وغیرہ بھی شائع ہوئے تھے جن میں نہایت فحش مضامین چھپا کرتے تھے۔ یہ اخبار بالعموم ذاتیات اور مقامی معاملات سے بھرے ہوتے تھے۔"
>
> (نقوش لاہور طنز و مزاح نمبر ۲۴۳)

ہندوستان کے مشہور شہروں سے پنچ کا نام لگا کر مزاحیہ اخبارات نکلتے تھے

نادم سیتاپوری اس سلسلہ میں تحریر فرماتے ہیں

"موج فریدا ـــــ موج ظرافت۔ ہوشنگ آباد، ظریف، بنارس ظریف ہند (دہلی)، شیخ چلی (سیالکوٹ) ملا دو پیازہ "لاہور ـــــ جعفر زٹلی، لاہور وغیرہ،
(انتخاب فتنہ صٹ)

اس زمانے کے یہ مزاحیہ اخبارات قابل ذکر ہیں

اب ہم ریاض کے طنز و مزاح کا جیتا جاگتا نمونہ۔ فتنہ و عطر فتنہ، کے ادبی پس منظر کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس سلسلہ میں نادم سیتاپوری کا یہ بیان ملاحظہ ہو۔

" فتنہ کے پس منظر میں وہ چھیڑ چھاڑ ہے جو دلی اور لکھنؤ کے لوگوں نے بزم آرائیوں میں رزم انگیزیاں پیدا کرنا شروع کر دی تھیں۔ اہلِ دلی کہتے ہیں

دلی کے لوگ لکھنؤ والوں کے سامنے
چلتے ہیں، جیسے شیر غزالوں کے سامنے

اور دوسری طرف یہ دعویٰ تھا۔

دعوانہ ان کا لکھنؤ والوں کے سامنے
اظہار ہوئے مشک غزالوں کے سامنے

اسی ہنگامی دور میں امین الدولہ بارہ دری میں مشاعرہ ہوا۔ داغ نے مطلع پڑھا

گھر سے اُن کے نکلے ہم خلقت تماشائی ہوئی
آگے آگے داغ پیچھے پیچھے رسوائی ہوئی

اور صبح ہوتے تک لکھنؤ بھر میں پھیل گیا۔

" پیچھے پیچھے داغ آگے آگے رسوائی ہوئی

دوسرا پہلو ملاحظہ ہو۔ امیر مینائی کی "امیر اللغات" کا پہلا حصہ چھپا۔ دہلی کے "اکمل الاخبار" میں اعتراضات شروع ہوئے بات یہاں تک بڑھی، اکمل الاخبار نے لکھا

ایک محفل میں طوائف امیر مینائی کی یہ غزل گا رہی تھی

شمشیر بے سناں ہے۔ کیسے دوں کیسے نہ دوں
اک جاں ناتواں ہے۔ کیسے دوں کیسے نہ دوں

چنانچہ طوائف جب ردیف پر پہنچتی تھی تو ساری محفل بے اختیار ہنس پڑتی تھی"
(انتخاب فتنہ نادم سیتاپوری صـ۲۷)

ہم نے دیکھا غدر کے بعد تحرّاس پُرآشوب ہنگامی دور کی یادگار رہے جبکہ دلّی اور لکھنؤ اسکولوں کے شعراء میں چھڑی ہوئی تھی۔ جب امیر مینائی اور فصیح الملک داغؔ کے کلام کی مثالیں دے کر کیچڑ اچھالا جا رہا تھا۔ اس رزم آرائی میں اس وقت۔ اودھ پنچ ۔ اکیلا حصّہ لے رہا تھا۔ "ریاض الاخبار" اس حد تک۔ ان مباحثوں میں حصہ لینے [illegible] تک سنجیدہ صحافت کا تعلق تھا اس لیے ریاض الاخبار کے ضمیمے کے طور پر "فتنہ" جاری کیا گیا۔

اختر شاہجہانپوری میں تحریر ہے کہ

"فتنہ کا پہلا شمارہ ۸ر جولائی ۱۸۸۲ء سے نکلا"

فتنہ کی نوعیت و اجراء کے بارے میں نادم سیتاپوری کے ذیل کے بیان سے کافی روشنی پڑتی ہے

"فتنہ، گورکھپور۔ محلہ نخاس۔ ہفتہ وار۔ آٹھ ورق خورد۔ سالانہ ایک روپیہ آٹھ آنے مجادیہ۔ ریاض الدولہ بہار الملک منشی سید ریاض احمد رئیس خیرآباد۔ مہتمم منشی نظام احمد اند آز رئیس خیرآباد۔ پرنٹر لالہ سیتا بخش کاتب رام بخش، از مطبع ریاض الاخبار، اجراء ۸ر جولائی ۱۸۸۲ء" (انتخاب فتنہ صہ ۲۸)

فتنہ کے سن اجراء کے بارے میں رئیس احمد جعفری کا یہ بیان ملاحظہ ہو۔

"۱۸۸۳ء میں ریاض الاخبار نے اپنی ادبی جولانیوں کے لیے ایک نیا میدانِ عمل منتخب کیا اور "فتنہ" اور "عطر فتنہ" کے نام سے دو تیکھے سے اخبار نکال دیے" (رند پارسا صہ ۲۷۹)

یہ دونوں بعد ازیں ایک ہی اخبار ہو گئے تھے۔

"فتنہ" کے سن اجراء کے بارے میں حسرت موہانی کا بھی ایک بیان قابل توجہ ہے

"گورکھپور کا "فتنہ"۔ مارچ ۱۸۸۲ء میں جاری ہوا، حضرت ریاض کا شوخ مزاج، اور برق طبعی نے "فتنہ" نام تجویز کیا، کل واحقر و فتنہ کی سرخی حسب حال اس کا عنوان قرار پائی۔ وقت کی خوش حالی سے حکیم برہم۔ شاد شوخ نگار۔ فطرت سحر نگار وغیرہ اچھے اچھے لکھنے والے اس کے معاون تھے" (نقوش طنز و مزاح نمبر لاہور صہ ۳۷)

اختر شاہنشاہی کا بیان زیادہ معتبر ہے کیوں کہ اس حوالہ میں سب کچھ تفصیل سے دیا گیا ہے۔ اس لیے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ فتنہ کا اجراء ۸ رجولائی ۱۸۸۴ء کو ہوا۔ اس امر کی تائید میں نادم سیتاپوری تحریر کرتے ہیں

"فتنہ کا پہلا دور ۱۸۸۴ء سے شروع ہو کر ۱۸۹۸ء پر ختم ہو گیا۔ میرے پاس ۲۴ر مارچ ۱۸۹۸ء کا آخری شمارہ ہے۔ اس پر جلد ۱۷ شمارہ نمبر ۲۲ر پڑا ہوا ہے" (انتخاب فتنہ ص۳۸)

فتنہ کی بہت سی فائلیں میری نظر سے گزری ہیں۔ یہ جیبی سائز کارنگ برنگ ... چہارشنبہ کے دن۔ ریاض الاخبار کے ساتھ شائع ہوتا تھا۔ جس کے ہر ورق سپلیمنٹ ریاض الاخبار تحریر ہوتا تھا۔ شروع شروع میں اس کی ضخامت سولہ صفحہ تھی۔ مگر یکم جنوری ۱۸۸۵ء سے سولہ صفحات "عطر فتنہ" کے نام سے اور بڑھا دیے گئے۔ عطر فتنہ اصل میں ایک گلدستۂ شعر و سخن تھا جس میں اس دور کے مشہور گلدستوں کا انتخاب شامل ہوتا۔ اس کے سر ورق پر یہ شعر لکھا ہوتا

چھانٹا وہ دل کہ جس کی ازل میں نمود تھی پسلی پھڑک اٹھی نظر انتخاب کی

سولہ صفحات کے اضافے کے بعد دونوں ایک چیز ہو گئے۔

اب ہم فتنہ کی ابتدائی سرگرمیوں کا جائزہ لیتے ہیں۔ فتنہ کی اشاعت نے گورنمنٹ کے حکام میں بدگمانیاں پیدا کر دی تھیں۔ لیکن مسٹر ڈیوس سپرنٹنڈنٹ پولیس گورکھپور کی مدد سے وہ چلتا رہا اور کامیابی سے شائع ہوتا رہا۔

ریاض فتنہ، کی فتنہ انگیزیوں کے بارے میں خود تحریر فرماتے ہیں

"فتنہ کی اشاعت کو ابھی پوری سہ ماہی بھی نہ گزری تھی کہ اراکین گورنمنٹ کو بدگمانی ہوئی تو دیا گیا کہ نام تبدیل کیا جائے۔ یہ ناممکن تھا۔ چند روز کے لیے اشاعت رک گئی۔ مسٹر (بوس) نے دورے سے واپس آنے پر تحریک کی اور ممدوح کی ذمہ داری پر "فتنہ" پھر پیدا ہوا اور برسوں کامیابی کے ساتھ جاری رہا۔ آخر بر ا۔ اتفاقات ایک مقطع میں مجھے کہنا پڑا۔

فتنہ کو پوچھتا ہے کوئی اس ادا کے ساتھ
چھوٹا سا وہ ریاض کا اخبار کیا ہوا
(نثر ریاض خیرآبادی عقیل احمد جعفری ص ۵۳)

اب فتنہ کی نوعیت اور نام سے متعلق ریاض کے ایک بیان کا جائزہ لیتے ہیں۔ ریاض تحریر فرماتے ہیں

"یہ بات نصیب ہوئی تو "فتنہ" ہی کو۔ ہر شخص نام ہی سے سمجھ گیا کہ اس مذاق و وضع و صورت کا ہوگا۔ ...... فتنہ کی اشاعت کے بعد تو ظریف اخباروں کے نام کے لیے کچھ اور ہی مذاق پیدا ہوا جو اس سے پہلے کبھی نہ تھا۔

پانڈے خاں۔ ملا دو پیازہ، جعفر زٹلی۔ عمر اعیار۔ بیر بر۔ ملکی تنہا۔ اور خدا جانے کیا کیا ...... ایک لکھنؤی دوست کو سوجھی کہ "قیامت" نام اچھا ہے۔ ساتھ ہی خیال ہوا فتنہ اشتہار دے چکا جھٹ بدل کر "محشر" نام رکھ دیا۔ ہمارے لٹریچر کی تقلید میں مضامین تو دھوم دھام کے لکھے مگر وہ دو دن کی چاندنی تھی۔ اب تو آواز صور سے بھی "محشر" ہنگامہ برپا نہیں کر سکتے ہیں۔ ...... ہمارے دوست حکیم غلام رضا صاحب مالک اخبار سرد قیصری کی کیفیت سنیے۔ آپ نے فتنہ کی تقطیع کا ایک ظریف پرچہ نکال دیا۔ کاغذ بھی رنگین اور ۱۲ صفحہ بھی۔ فرق ہے تو تصویر در لوح میں۔ فتنہ کی وضع و صورت کی تقلید کرنے والوں میں پہلے شخص یہی ہیں۔ ۔ ۔ پھر نام کتنا سڈول۔ مذاق کا پتلا۔ رامپور، نام مضامین سے بڑھ کر اور مضامین نام سے بڑھ کر۔

اچھا فتنہ کی تقلید میں پہلا نمبر تو ان کا رہا۔ دوسرے نمبر میں اخبار "موج نربدا" کے مالک ہیں۔ انھوں نے موج ظرافت کا اشتہار دیا۔ ان الفاظ کے ساتھ ۲۰ر مئی ۸۶ء سے "موج ظرافت" نام ایک ننھا۔ سا اخبار ٹھیک "فتنہ" کے مطابق ہمارے اخبار کے ساتھ شایع ہوگا" (نثر ریاض خیرآبادی عقیل احمد جعفری ص ۱۶۹)

اس کے علاوہ دوسرے لوگوں نے بھی "فتنہ" کے نام اور لٹریچر کی تقلید کرنی چاہی لیکن کامیابی نہ حاصل ہو سکی۔ فتنہ کے سامنے کوئی ظریف اخبار نہ جم سکا۔ اس کی وجہ ریاض کی شوخی، مزاج اور مضمون نگاری ہے۔

فتنہ کا اشتہار دیا گیا تھا۔ ابھی شائع بھی نہیں ہوا تھا کہ عوام میں مقبول نظر آنے لگا۔ اس کی مقبولیت کے بارے میں ریاض خیرآبادی اس طرح تحریر فرماتے ہیں۔

"اشتہار فتنہ کے ساتھ ہی اس کے نام کی وہ خدا داد شہرت ہوئی کہ قیامت کو بھی نصیب نہیں شائقین اتنا بھی انتظار نہ کر سکے کہ اس نمونۂ قیامت کو دیکھ تو لیں۔ منی آڈر، پوسٹل نوٹ ہر طرف سے ٹوٹ پڑے۔ جب فتنہ شائع ہوا تو اور بھی قیامت برپا ہوئی۔ جس وضع وصورت سے یہ نکلا کسی کے ذہن و خیال میں بھی نہ تھا،، (نثر ریاض خیرآبادی ص۱۲۹)

فتنہ اتنا مقبول عام تھا کہ ذرا بھی پہنچنے میں دیر ہو جاتی خریداروں کی بے چینی بڑھ جاتی۔ اس سلسلہ میں ریاض کا ذیل کا بیان ملاحظہ ہو۔

"فتنہ، کم بخت تو ایسی چیز ہے کہ پہنچنے میں ذرا بھی دیر ہوئی اور اس کے مشتاق بیتاب ہوئے۔ اب خط پر خط علاحدہ آرہے ہیں۔ رجسٹری پر رجسٹری علاحدہ۔ یہ تو آئے دن ہوا ہی کرتا تھا۔ گذشتہ ہفتہ میں ایک صاحب۔ تاریخ پر "فتنہ،، کی سالانہ قیمت ۱۲؍ اور پرچہ کے پیسے تار کا صرفہ ۸؍ بینگ پرچہ ہو تو ایسا ہو اور شائق ہوں تو ایسے ہوں) یہ لوگ ہیں کہ ہم کو فتنہ سے بھی زیادہ عزیز ہیں)،،

فتنہ کے قدردانوں کے بارے میں ریاض کا ذیل کا بیان ملاحظہ ہو جس سے فتنہ کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے۔

"ہم چشم خریدار پر احسان بھی رکھنا نہیں چاہتے بلکہ اپنے قدردانوں کے شکرگزار ہیں۔ والیان ریاست میں نواب صاحب بہادر بڑودہ کا نمبر قدردانی میں اول رہا۔ یورپین فاضل جس جوش مسرت سے ہمارا انتظار کرتے ہیں۔ ہم ان کی قدرافزائی کے ممنون ہیں۔ نازبیار) برے اتمۃ ال) کے منھ میں پانی بھر آیا ہوگا کہ شاید ہمارا نام بھی لیا جائے۔ ان کا فروں کا شکرگزار ہونا فرشتوں کو گھر دکھانا ہے۔" (نثر ریاض خیرآبادی ص۱۴۲)

ریاض خیرآبادی کا یہ چھوٹا سا اخبار معیاری صحافت ظرافت کا ایک اعلا نمونہ تھا۔ جس کے متعلق پہلے ہی دن سے یہ خیال تھا

ع   ابھی فتنہ ہے کسی دن یہ قیامت ہوگا

فتنہ کو اس دور میں ظریفانہ صحافت میں جو اہم مقام حاصل تھا اس کے متعلق مشہور صحافی اور ادیب میر ناصر علی دہلوی اڈیٹر۔ صلائے عام " لکھتے ہیں

"اگر ولایت میں ایسے لکھنے والے ہوں جیسے" فتنہ" میں ہوئے ہیں تو ایک نہ ایک دن وہ سکریٹری آف اسٹیٹ ہو کر رہتے " (نقوش طنز و مزاح نمبر ص۳)

محمد طفیل صاحب اڈیٹر" نقوش "، لاہور فتنہ اور عطر فتنہ کی ادبی فضلیت کے بارے میں اپنی رائے اس طرح پیش کرتے ہیں

"یہ پرچے ریاض خیر آبادی نے نکالے اور" اودھ پنچ "کے زمانے میں ہی نکالے۔ یہ پرچے اودھ پنچ، کی ٹکر کے تو ۔۔۔ مگر ریاض کی شگفتہ بیانیوں نے ان کی حیثیت کو منوا ضرور لیا۔ اودھ پنچ کے ساتھ تو لکھنے والوں کی ایک بہت بڑی ٹیم تھی۔ یہی اس کی حیثیت بھی تھی ورنہ اکیلے سجاد حسین کیا کرتے۔ مگر ادھر قریب قریب ریاض اکیلے ہی تھے۔ ان پرچوں کے بارے میں بھی ہماری یہی کوشش رہی کہ ان پرچوں کے انتخاب سے زیادہ اس پرچے کے عام معیار اور روش کا اندازہ ہو سکے۔ بہر حال طنز و مزاح کے سلسلہ میں ان کے پرچوں کو کوئی بھی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ جب خضر صورت ریاض نے اپنے آپ کو بھی نہ بخشا ہو تو اوروں کی تو بات ہی جانے دیں۔ اگر آپ نے ریاض کی تصویر دیکھی ہے تو پھر ان کا یہ شعر بھی دیکھئے

بڑے نیک طبیعت بڑے صاف باطن   ریاض آپ کو کچھ ہمیں جانتے ہیں

(نقوش طنز و مزاح ص۶)

جناب ڈاکٹر خورشید الاسلام اپنے مضمون طنز و ظرافت میں" فتنہ و عطر فتنہ "، کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے تحریر فرماتے ہیں

"ریاض الاخبار" کے ساتھ ریاض خیر آبادی نے دو مزاحیہ رسالے [illegible] "کے نام سے نکالنے شروع کیے جن کا مقصد انقلاب یا اصلاح [illegible] بیا۔ آسودگی تھا۔ ان کے بارے میں یہ تبصرہ کافی ہے"

(نقوش طنز و مزاح ص۳)

ع بلبل چہک رہا تھا ریاض جمال میں

آپ چاہیں تو اس جمال کو فریب بھی کہہ سکتے ہیں

غرض کہ "فتنہ اور فتنہ" نے اردو ادب میں ایک خاص شہرت حاصل کی تھی۔ دراصل ریاض کی چلبلی طبیعت نے اس میں شوخی کی بجلیاں بھردی تھیں۔

سب رس کے حروف

(صرفی مطالعہ)

آصفہ بیگم

صفحات ۹۹ — 11/-

"سب رس"، دکنی نثر میں ایک مسلّم حیثیت کی حامل کتاب ہی نہیں بلکہ بہ حیثیت مجموعی یہ اردو ادب کی اوّلین تصنیف ہے اس پر بہت تحقیق ہوئی ہے کئی مقالے لکھے جا چکے ہیں اور کئی کتابیں بھی تصنیف ہو چکی ہیں۔ لیکن مصنفہ نے اس کتاب میں سب رس کا جامع انداز میں لسانی تجزیہ پیش کیا ہے اور اپنی تحقیقی اور تصنیفی کوشش کو ایک نئی سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کتاب کو انھوں نے چار ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ حروف کی تعریف اور تقسیم بہ اعتبار کارکردگی سے متعلق ہے۔ دوسرا حصہ اردو کے حروف کی بہ اعتبار حروف تہجی تقسیم کے سلسلے سے تعلق رکھتا ہے۔ تیسرے حصے میں سب رس کے حروف کی بہ اعتبار حروف تہجی کی تقسیم سے بحث کی گئی ہے اور چوتھے حصے میں سب رس کے حروف کا لسانی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ آخر میں مزید معلومات اور حوالے کے لیے فہرست کتابیات بھی دی گئی ہے۔

دکنی نثر سے دلچسپی رکھنے والے طلبہ، اساتذہ، مصنفین اور قارئین کے لیے یہ کتاب خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔

فتنہ وعطر فتنہ کا پہلا دور

(۱۸۸۲ء سے ۲۴ مارچ ۱۸۹۸ء)

فتنہ کا یہ دور ۱۸۸۲ء سے شروع ہوتا ہے اور یہ وہ مبارک سال ہے جبکہ ریاض نے گورکھپور سے "فتنہ" ریاض الاخبار کے ضمیمے کی حیثیت سے نکالنا شروع کیا۔ اس وقت اس کی ضخامت سولہ صفحہ تھی اور یکم جنوری ۱۸۸۵ء سے سولہ صفحات "عطر فتنہ" کے نام سے اور بڑھا دیے گئے اور دونوں ایک چیز ہو گئے۔ نادم سیتاپوری کے بیان کے مطابق اس دور کا آخری فتنہ کا شمارہ ۲۴ مارچ ۱۸۵۸ء کو نکلا ہے۔ یہ دور مکمل طور سے ریاض ہی سے متعلق ہے۔ اس کے بعد سے حکیم برہم کی ذات "فتنہ وعطر فتنہ" کی صحافت پر چھا جاتی ہے اور اس کا تعلق ریاض سے براہ راست بہت کم رہتا ہے۔ ہم اس دور کی "فتنہ" کی فائلیں مدّنظر رکھ کر ریاض کے طنز و مزاح کے چند نمونے پیش کرتے ہیں

لیجیے سب سے پہلے فتنہ کا القاب و آداب (؟) ملاحظہ ہو۔

"ڈیر فتنہ ـــــ نوکروں تسلیم اور گاڑیوں سلام"

(فتنہ ۲۱ فروری ۱۸۸۶ء)

فتنہ وعطر فتنہ اپنی ادبی چوٹوں کے لیے ہمیشہ طنز و مزاح کی تاریخ میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ ذیل کا ایک ادبی لطیفہ بہ عنوان بارسٹر ملاحظہ ہو۔

"... لالہ جو امتحان "بارسٹری" پاس کر کے آئے ہیں۔ ان کے نام کے ساتھ لکھا ہوا تھا "بارسٹر" مگر پڑھا گیا "بارشتر" پڑھنے والے صاحب

ہمارے دفتر میں پوچھنے آئے کہ صاحب "بارشستر" کون عہدہ ہے جو ولایت سے امتحان پاس کرنا پڑتا ہے۔

ہم یہ سن کر اس لیے خوش ہوئے کہ ترقی کا زمانہ ہے۔ بارسٹر نے بھی "بارسٹر" بر ترقی کی۔" (فتنہ جلد ۴ شمارہ ۸۔ ۱۲ر فروری ۱۸۸۶ء)

اس لطیفہ میں۔ بارسٹر کی ترقی، بارشستر میں ویسی ہی قابل دید ہے جیسی کسی وکیل کی "بارشٹر" یا "بارسٹر" میں۔

ریاض کے طنز و مزاح میں کچھ مذہبی شوخیاں بھی ملتی ہیں۔ ذیل کی عبارت ایسی شوخی کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔

مہدی کا زندہ ہونا سُن کر فتنہ نے لکھ دیا تھا کہ آپ اس مرتبہ حج میں بھی شریک تھے۔ پر اس پر کون نظر ڈالتا ہے غلط ہے یا صحیح؟ اخباروں میں نقل ہوا کہ۔ یہ خبر لوگوں کے دلوں میں جا بیٹھی اور طرح طرح کے "باندھو" باندھے گئے۔

(فتنہ۔ ۱۲ر فروری ۱۸۸۶ء)

فتنہ میں زیر عنوان "لوکل" کچھ ایسے مضمون نکلنے تھے جو واقعی لوکل ہوتے تھے۔ ان کے طرز تحریر کی جدت تو ذرا ملاحظہ ہو۔

"دگ، ھ، ڈر، دڑ" (گھوڑا دوڑ)

(فتنہ ۱۲ر فروری ۱۸۸۶ء)

ریاض کے فتنہ میں مزاحیہ کلام اور غزلوں کے علاوہ برہا اور ہندی شاعری کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ ذیل کا ایک برہا ملاحظہ ہو۔

تڑپت برہا بروگ سے جیورا — پیو پیو اب جن بول پپیہرا
پیو پیو کہہ کاں توڑت ہے — آپ پیا سن چھاتی پھٹت ہے
ان اورجل موہے کچھ نہ بھاوے — پیو پیو کی جب سُد ستاوے
ٹانڈ الاد چلا بنجارہ — اب سنسان پڑا انسارا
سنو موری سکھی سہیلی — موکہ بالم کہیں اکیلی

(فتنہ ۱۲ر فروری ۱۸۸۶ء)

اس برہا کا بروگ اور فلسفیانہ پہلو قابل دید ہے

اب ہم فتنہ کے سیاسی پہلو اور سیاسی خدمات پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

فتنہ کی سیاسی چوٹیں قابل دید ہیں جس کے نمونے ذیل میں دیے جاتے ہیں

"کہو کیا صلاح ہے؟ ــــــــ راقم سرسید کا ہم خیال

ارے میاں دود ھ تو مذاق کی بات ہے۔ دہی کے دھوکے پاس کھانے کی نہ ٹھہرا دیتا۔۔۔۔۔۔ ماتم کس لیے۔۔ یونان کے لیے ــــ ہماری رائے ہے کہ ہندوستان یونان کی بزم ماتم کا اہتمام سرسید کے سپرد کر دیا جائے تو سینہ کوبی اور خونفشانی میں رنگ چوکھا آجائے گا۔ کیوں کہ سرسید کو فتح ٹرکی کی کچھ خوشی نہیں سرسید یونان ہی جاکر ماتم کریں، گے

دھوم سے ہوگا مرا ماتم تمھارے سامنے فتنہ صلاح ما ہمہ آنست کاں صلاح شما"

(فتنہ ۸ ر جولائی ۱۸۹۷ء)

اوپر کے مضمون میں سرسید کے سیاسی خیالات کا مذاق اڑانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ریاض اور اکبر الہ آبادی دونوں سرسید کی تحریکوں اور خیالات کے برعکس خیالات رکھتے تھے ایک اور مضمون اس سلسلہ میں ملاحظہ جس کا عنوان ٹرکی اور سرسید ہے جو کہ اودھ پنچ سے نقل کیا گیا ہے۔

ٹرکی :۔ سلام علیک (سرسید منھ پھیر لیتے ہیں)

ٹرکی :۔ اجی سید صاحب سلام علیک۔

سرسید:۔ (چیں بہ جبیں ہو کر۔ کون صاحب؟ معاف فرمائیے گا۔ بندہ نے پہچانا نہیں۔ اسم مبارک؟

ٹرکی:۔ این۔ آپ نے اور مجھے نہیں پہچانا؟۔

سرسید:۔ مجھے تو ایسا ہی خیال ہوتا ہے۔

ٹرکی :۔ آپ پر حملوں کی بوچھاڑ ہوئی تھی تو ابھی کل تک آپ مجھی کو سر بنائے تھے لال ٹوپی، سے اس نحیف کو ڈھکا۔ یہ کوٹ میرا ہی اتارن ہے۔ یہ ڈھیلا پتلون میرا ہی عطیہ ہے۔ کیا آئینے میں صورت نہیں دیکھتے۔

سرسید :۔ سٹپٹا کر۔ حضرت! آپ بڑے منھ پھٹ۔ بیباک ہیں۔ اصل

ہے کہ تو سب کچھ ہے مگر پولیٹیکل مصلحت ہی ایسی ہے۔

ٹرکی :- اچھا تو اتاریئے ہماری پوشاک۔ وہی۔ چار کان والی ٹوپی پہنیے جو پہلے پہنے تھے یا انگریزی ٹوپی مانگ کر لائیے۔

(سر سید بیچارے سر سے ٹوپی اتار کر چپکے سے حوالے کر دیتے ہیں)

ٹرکی :- اور یہ ٹرکش کوٹ (دامن کھینچ کر)

سر سید :- بہت اچھا لیجیے (کوٹ بھی دیتے ہیں)

قمیص اور بنیائن آپ کے نہیں ہیں۔ میں نے انگریزوں سے لیے ہیں۔

ٹرکی :- اچھا۔ یہ ڈھیلا پتلون اتار دیجئے یہ بھی ہمارا ہے

سر سید :- مجھے کیا عذر ہے مگر ستر پوشی کو تو کچھ دیجیے

ٹرکی :- یہ گلے کے ریشمی رومال کی لنگوٹی باندھ لو۔ "تم اس پوشاک کے لائق نہیں۔ (بیچارے نے وہ بھی حوالہ کر دیا)

ٹرکی صاحب تو اپنی پوشاک لے کر چلتے ہوئے اور سر سید بیچارے غسل خانے میں بیٹھے سوچ رہے ہیں کہ اب کونسی پولیٹیکل پوشاک اختیار کروں۔

(فتنہ ۸ راگست ۱۸۹۷ء)

ہم نے دیکھا کہ "فتنہ" میں کچھ مضامین۔ اودھ پنچ" وغیرہ سے نقل کیے جاتے تھے۔ ایسے سیاسی چٹکلے اور زیادہ تر سر سید یا ان کے پیروکاروں سے متعلق طنزیہ مضامین، فتنہ کی شوخ بیانی کی ایک جیتی جاگتی تصویر تھے۔ ایک اور مضمون بزیر عنوان "قبول" ملاحظہ ہو

"پچھلے ہفتے ہوئے ایک جنٹلمین "گلاسکو" کے متصل ایک پبلک باغ میں گھاس پر چلنے کی علت میں پکڑا گیا اور وہ بھی اس جگہ جہاں ایک نوٹس عدالت کا لگا ہوا تھا کہ ------

جنٹلمین عدالت کے روبرو لایا گیا۔

مجسٹریٹ :- آپ اپنی بریت کا کیا عذر پیش کرتے ہیں

مجرم :- حضور اس نوٹس کی وجہ سے مجھ کو یہاں آپ دیکھتے ہیں۔۔

جب میں نے نوٹس دیکھا تو میں اس کا مطلب نہ سمجھا۔ اور جب میں اس

کو پڑھنے جا رہا تھا تو پکڑا گیا۔
مجسٹریٹ:۔ اچھا جائیے۔ آپ کی خطا معاف۔ لیکن آئندہ احتیاط رکھئے گا۔
ریاض کے فتنہ اور عطر فتنہ میں کچھ ریاض کے خمریات کا حصہ بھی شائع ہوا

کرتا تھا۔ ساقی نامہ جو ۱۸۸۲ء میں فتنہ میں شائع ہوا ہے اس کے چند اشعار ذیل میں درج کیے جاتے ہیں

(ساقی نامہ از فتنہ ۱۸۸۲ء)

ساقیا مجھے ایک جام دینا — بھر کر مئے لالہ فام دینا
دھانی چوڑی کا عکس پڑ جائے — تحریر زمرد میں نظر آئے
مستانہ ادا نہ آس توڑے — لغزش نہ کہیں گلاس توڑے

نگاہِ ناز شرمائی ہوئی ہے — ہماری یاد کچھ آئی ہوئی ہے
لبِ خاموش میں طرزِ تکلم — نہاں گھونگھٹ میں کوجوں کا تبسم

نہ چھریرا بدن نہ بکھرے بال — نہ وہ کافر ادا نہ لٹکھڑائی چال
نہ وہ آنچل کا ڈالنا ہر بار — نہ دوپٹہ سنبھالنا ہر بار
یہ دن نہیں بہارِ زندگانی — بچپن کچھ ہے تو کچھ جوانی
چٹخارے نئے زبان کے ہیں — آفت ہے کہ دن اٹھان کے ہیں
اچھا نہیں شام کا نکلنا — اچھا نہیں تام کا نکلنا

۲۔ ساقی نامہ

خوشی کا سبب ہم جانتے ہیں — تبسم کی ادا پہچانتے ہیں
کلائی کے چھلکنے کا یقین ہے — بھرا ساغر چھلکتا کیوں نہیں ہے

مندرجہ بالا ساقی نامہ سے ریاض کی خمریہ شاعری کی ایک جھلک نمودار ہوتی

ہے۔ منظر نگاری۔ جذبات نگاری اور طرزِ بیان قابلِ تحسین ہے۔ اب معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ کہا ہے وہ سب تجربہ کی بنا پر کہا ہے۔ استعارات کی ندرت الفاظ کی نگینہ کاری کو اور بہتر بنا دیتی ہے۔

اس ساقی نامہ سے ایک بات اور صاف ہو جاتی ہے کہ فتنہ کا سن اجرا ۱۸۸۲ء ہی ہے اور جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ۱۸۸۵ء ہے۔ یہ غلط ہے۔ اب ہم فتنہ و عطرِ فتنہ کے اس دور کے نامہ نگاروں کے مضامین کے کچھ نمونے پیش کرتے ہیں۔

ذیل کے مضمون میں شوخ ظریف نے "خ" کے خراٹے اور "ق" کی خوبیوں کی بھرمار کر دی ہے مضمون کا عنوان "یادِ حشت"

راقم "میرے رونے پہ لگی رہتی ہیں آنکھیں سب کی"

شوخ ظریف پٹنہ

اس مضمون سے شوخ ظریف صاحب کی شوخی اور ظرافت دونوں ظاہر ہیں۔

منشی جی:۔ (نوکر سے) ہمارا قلمدان تو لانا۔

نوکر:۔ خبلہ۔ قلمدان میں نہ قلم ہے۔ نہ چاقو، نہ خط زن۔ نہ قینچی۔

منشی جی:۔ کبھی قاف تو بولے ہوتے

نوکر:۔ بہت خوب

بس یہی حال ان دنوں بارش کا ہے۔

زمین سے خاک۔ دریا سے خاک پہاڑ سے خاک یا ابر برسنے لگے تو آٹھ دن کی مہلت نہیں خوب چھوٹا۔ توپ کی ٹھہر گئی۔

بارد مجھے ڈر ہے کہ کہیں آجکل۔ ملکہ قیامت خانم ہی نا تشریف لے آئیں۔ قیامت نامہ، آپ نے پڑھا ہو گا۔ بادل برسیں گے تو تھمیں گے نہیں اور تھمے تو برسیں گے نہیں۔ یا قطرۂ آب نایاب" (فتنہ اگست ۱۸۹۰ء)

حق شناس:۔ فتنہ کے نامہ نگار حق شناس کے مضامین کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے وہ موسمی "رات" کے زیرِ عنوان تحریر فرماتے ہیں۔

" آئی بہار ساقیا۔ جام شراب دے!

پھول کھلے۔ پھلے شجر۔ ابر اٹھا، ہوا چلی۔

ایک زمانہ وہ بھی تھا کہ کالی کالی گھٹائیں قبلہ کی سمت سے جھومتی جھامتی ناچتی گاتی آئیں تو اندر والا کلیجا کھِل اٹھتا۔

کیا کیا خوشامدیں ہیں لڑکپن بہار میں

بادل کے ٹکڑے سر پہ مرے چھائے جاتے ہیں (ریاض)

بجلی چمکی اور کوئی چمک کر پہلو میں آ گیا۔ اُف کسی کو بجلی کی چمک نے چونکا دیا اور ہم کو کسی کی آنکھوں کی چمک نے۔ وہ آنکھیں جن میں سرخ ڈورے بجلی کی طرح معلوم ہوتے تھے۔ آنکھوں کی چمک جو بجلی گراتی تھی۔ وہ اب کہاں۔

وہ رت بدل گئی وہ ہوائیں بدل گئیں

بہار ہی سے ارتقا کی بنائیں بدل گئیں

مگر یہ سب خوش قسمتی کے کرشمے ہمارے حصّہ میں نہیں آئے کیسے آتے، نہ جوانی نہ شباب [illegible] تدریج کرنے میں ہم پورے متکلم۔ بڑھاپے کی علامتیں۔ گالوں۔ بالوں۔ اور تمام ظاہری [illegible] سے ظاہر ہو کر بیت شاخ طوبیٰ پر نشیمن بنانے والی اور آسمان پر ٹھکانہ لگانے والی ابابیلیں دانہ چگنے ہمارے گھر کیوں آنے لگیں۔ کاش۔ افسر ہوتے یا کسی کمرشیل کمپنی کے منیجر سے سانٹھ گانٹھ ہوتی تو پھر یہ ہم کو دیکھ کر اڑ نہ بھاگتے اور ہم کو نہ کہتے۔

زمانے میں ڈرنے کی ایک بات نہیں سنے

ہمیں لوٹ لیتے ہیں جو بن کسی کا

(فتنہ ۲۰ر جون ۱۸۹۵ء جلد ۱۲ شمارہ ۲۵)

مضمون ریاض کا معلوم ہوتا ہے۔ ان کی زبان ہے۔ ان کا طرز بیان ہے۔ (۱) کے اشعار ہیں اور انھیں کا رنگ شباب ہے۔ شاید ریاض فتنہ و عطر فتنہ میں [illegible] کے نام سے لکھا کرتے تھے۔

ایک اور [illegible] نگار درخشاں کی بھی پھلجھڑی دیکھیے۔

چند چیزیں چند چیزوں کو بڑھاتی ہیں، (راقم درخشاں جھجھری)

بحث۔ علم کو۔ سیاست سلطنت کو۔ علم۔ عزت کو۔ خلق محبت کو۔ تجارت۔ مال کو۔ عبادت، کمال کو۔ (فتنہ ۲۱ر فروری ۱۸۸۶ء)

(ا) اب ہم کچھ مضامین۔ شوخ نگار۔ نامہ نگار۔ فتنہ پیش کرتے ہیں۔ وہ زیر عنوان پہچان، لکھتے ہیں۔

۱۔ لندن کے شریف کی پہچان۔ جو داڑھی منڈائے۔ بر سر سڑک نہائے
۲۔ روس " " " ۔ جو عورت بغیر شادی لڑکا جنے۔ وہ لڑکا درجہ اوّل کا شریف ہے
۳۔ روس کے شریف کی پہچان۔ جس کا نام مندرج گزٹ ہو۔ عہدے دار انگریز مربی ہو۔
۴۔ شائستہ کی پہچان۔ کالا منھ۔ لال سر۔ پاؤں میں بوٹ۔ ہاتھ میں چرٹ۔ کشادہ رو۔ لہجہ!

راقم:۔ میں تمھیں حشر کے دن لاکھ میں پہچان گیا
میں بھلا کون ہوں میرا تو پتہ۔ دو مجھ کو

(فتنہ ۲۱ر فروری ۱۸۸۶ء)

(ب) دوسرا مضمون شوخ نگار کا ملاحظہ ہو۔

" چین لکھتی ہے مرے واسطے قسمت میری
کہاں کس کو چین ہے۔

پولیس میں، تحقیقاتی کو
دیوانی میں، امین عدالت کو
لگن بیاہ میں، یکہ بانوں کو
جنگ سلاطین میں، اہل اخبار کو

(س) تیسرا نمونہ پیش نظر ہے۔

"بھول جانا چاہیئے
اپنی خطا کو۔ دوست کی خطا کو۔ عزیز آوارہ کو، خواہش نفس امارہ کو

(د) "ناقابل اعتبار"
زیرا بہ مستعار ،۔ دولت بیشمار۔ زن فرمانبردار۔ شمشیر آبدار اسپ شائستہ اطوار۔ دوستی شاہاں۔ چاپلوسی دشمناں (فتنہ ۱۴ر فروری ۱۸۸۶ء)

اوپر کے ادبی پارے نصیحت کا مرقع ہیں جو کہ ادب اور دنیادی تجربہ دونوں کی ترجمانی کرتے ہیں یہ "شوخ نگار" کے قلم سے نکلے ہیں۔

مندرجہ بالا مضامین کو دیکھ کر ہم اس نتیجے پہ پہنچتے ہیں کہ طنز و مزاح صرف ریاض کی ذات تک محدود نہ تھا بلکہ اس طنز و مزاح کے رنگ میں اس دور کے کچھ لکھنے والوں کو رنگ دیا گیا تھا اور اس طرح ریاض نے اردو ادب میں طنز و مزاح سے متعلق نامہ نگاروں کی ایک ٹیم تیار کی جو [illegible] کے لیے ادب میں جاوداں رہے گی۔

"فتنہ و عطر فتنہ" پر تبصرہ کے سلسلہ میں ریاض کے طنز و مزاح کی خامیاں ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ریاض کے "فتنہ" میں کچھ گند [illegible] استعمال کیا گیا ہے۔ اس کو شوخی کی انتہا کے نام سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے [illegible] سے ان کی ظرافت کا رنگ چوکھا ہی نظر آتا ہے۔ مثلاً

۲۱ر فروری ۱۸۸۶ء کے فتنہ میں جو مضمون "لال بیگی" کے زیر عنوان شایع کیا ہے [illegible] "کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔

فتنہ کا دوسرا دور

۱۸۹۸ء سے ۱۹۱۲ء

"فتنہ وعطر فتنہ کا دوسرا دور ۱۸۹۸ء سے شروع ہوتا ہے اور شاید یہ ۱۹۱۲ء تک چلتا رہا۔ اس دور میں ریاض۔ فتنہ وعطر فتنہ سے براہ راست متعلق نہیں رہے۔ لیکن ریاض کی شخصیت ادبی معاملہ میں پورے طور سے اخبار پر چھائی رہی۔ انتظامی معاملات اور دیگر ذمہ داریاں حکیم برہم کے سپرد ہو گئی تھیں۔ ۱۹۱۲ء کے بعد جب فتنہ بند ہو گیا تو حکیم برہم نے "رجسٹریشن ریویو" کے نام سے "ایک قانونی رسالہ اور جاری کیا تھا۔ جس میں زیادہ تر رجسٹریشن ایکٹ سے متعلق مضامین نکلا کرتے تھے۔

اب ایک تاریخی قصیدہ ملاحظہ ہو۔

" صلح کل فتنہ۔ عطر فتنہ، ریاض
چار سو شتہر چوں عالم خبر۔
خوش بہار ریاض الاخبار ست
تاریخ فتنہ نازک طبع ۔ (۱۹۰۵ء)

خدایا بیسویں سالگرہ فتنہ کو مبارک ہو (ہاشمی صفی پوری فتنہ وعطر فتنہ ۴ جنوری ۱۹۰۵ء)

یہ قصیدہ فتنہ کی بیسویں سالگرہ کے سلسلہ میں کہا گیا ہے۔ اس سے یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ ۱۹۰۵ء میں بھی ریاض کا تعلق پورے طور سے فتنہ سے تھا۔ اب ذرا ذیل کا اعلان ملاحظہ ہو

اعلان :-

ہر بدھ کو فتنہ وعطر فتنہ شایع ہوتا ہے
قیمت بغیر محصول ۸/ ... محصول ۴/ سالانہ پیشگی قیمت آنے پر روانہ ہوگا

ولایتی ساخت کی جلد فتنہ وعطر فتنہ حسب ذیل ہے

۱۹۰۵	۱۹۰۴	۱۹۰۳	
۱۲	۱۲	۸	

جملہ خط وکتابت وترسیل زر حکیم برہم
پروپرائٹر و پرنٹر کے نام ہونا چاہیئے

ریاض الاخبار پریس گورکھپور میں چھپا
(فتنہ وعطر فتنہ نمبر ۲ جلد ۲۲ - ۸ر جنوری ۱۹۰۸ء)

اس اعلان سے صاف ظاہر ہے کہ فتنہ وعطر فتنہ اب حکیم برہم کی ملکیت میں آگیا تھا۔ لیکن اسی طرح بدھ کو شایع ہوتا تھا۔ اس سے سالانہ چندہ وغیرہ کی بھی نشان دہی ہوتی ہے۔

ایک بیان ناظرین فتنہ کو آگاہی کے سلسلہ میں ملاحظہ ہو

"مئی ۱۹۰۳ء سے فتنہ وعطر فتنہ ہمارے خاص اہتمام سے نکلتا ہے۔ اس وقت تک ہم نے ایک تعطیل (کا) نہ کبھی ہفتہ کا پرچہ بند کیا --- جن صاحبوں کے پاس پرچہ ایک ہفتہ کے اندر نہ پہنچے کارڈ لکھیں تاکہ صاحب پوسٹ ماسٹر کے پاس کاروائی کی جاسکے۔

حکیم برہم پروپرائٹر و پرنٹر و پبلشر نے شایع کیا۔
مطبوعہ مطبع حکیم برہم گورکھپور۔
(فتنہ ۱۵ر ستمبر ۱۹۰۹ء)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ فتنہ حکیم برہم کی ملکیت میں بھی اپنا معیار قایم کیے ہوئے تھا اور اس کے انتظامات بھی بدستور بحال تھے۔

اس دور میں بھی ریاض کے مضامین فتنہ میں شایع ہوا کرتے تھے، مضامین معیاری اور طنز مزاح کا جیتا جاگتا نمونہ ہوتے تھے۔ ذرا پیرمے فروش کا حلیہ اور سیرت کی عکاسی ملاحظہ ہو

سر گھٹا ہوا - داڑھی کا صفایا - لمبی لمبی مونچھیں مگر سن سفید - ایک بال بھی سیاہ نہیں موٹے اتنے کہ درمیکدہ میں خم کی طرح ان کا نکلنا دشوار ہوتا ہے --- رندان کبھی کبھی ان کا گھٹا ہوا سر دیکھ کر للچا جاتے ہیں - کیا عجب ہے انکیں

کے لیے حضرت ریاضؔ نے کہا ہو۔

واعظ کے سر پہ ایک جمائی تڑاق
اور ہاتھ مل رہا ہوں کہ اچھی پڑی
اڑھی تو آپ کے ہے نہیں جو شرمائیں۔
شرماؤ ریاضؔ میکشی سے — لمبی داڑھی ہے ہاتھ بھر کی
راقمؔ "ہمیں تو ہیں" (شاید ریاضؔ)
(فتنہ و عطر فتنہ ۲۲ر جون ۱۹۱۰ء)

اسی دَور کے ایک مضمون سے فتنہ اخبار کی تعریف ملاحظہ ہو۔ فتنہ اخبار کیا ہے، ایک زمانہ میں ہمارے دوست حضرت ریاضؔ نے فرمایا تھا۔

"فتنہ" کو پوچھتا ہے کوئی اس ادا کے ساتھ
چھوٹا سا وہ ریاضؔ کا اخبار کیا ہوا

اس شعر کی سچی داد تو جناب اکبرؔ مرحوم نے دی تھی — مگر ہمارے پوسٹ ماسٹر صاحب بہادر بھی اعلا درجہ کے شاعر نازک خیال ہیں جنھوں نے ہم کو اطلاع دی ہے کہ "فتنہ" رجسٹرڈ نہیں ہو سکتا جب تک کہ اس میں خبریں نہ ہوں۔

اب حضرت ریاضؔ کی فکر رسا کی تعریف کی جائے تو زیادہ مبالغہ نہیں۔ مگر حضرت ریاضؔ کو یہ خبر نہ تھی کہ بجائے ایک چلتے ہوئے تازہ آفریں کے کوئی اور بھی تم آفریں اس کی تائید کرنے والا ہے۔

بہرحال اب ولایت اور ہندوستان کی وہ خبریں جنوری ۱۹۰۸ء سے درج ہوں گی جو مذاق سخن کی جان اور واقعات کی شان کہی جا سکتی ہیں۔
(فتنہ عطر فتنہ ۱۵ر دسمبر ۱۹۰۷ء)

درج بالا بیان سے صاف ظاہر ہے کہ فتنہ میں اس دور میں بھی وہ خبریں شائع ہوتی تھیں جو مذاق سخن سے متعلق ہوں یا واقعات میں کوئی خاص دلچسپی کا موضوع لیے ہوئے ہوں۔

اس دَور کے فتنہ و عطر فتنہ میں بہت سی ادبی تنقیدوں کی مثال ملتی ہے جیسے دیا شنکر نسیمؔ کی گلزار نسیم پر بہت کیچڑ اچھالا گیا ہے۔ (فتنہ ۸ر مارچ ۱۹۰۵ء)۔ اس دَور

کے فتنہ وعطر فتنہ کے چند امتیازی لطیفے درج کیے جاتے ہیں جس سے ظاہر ہے کہ طنز و مزاح میں یہ اخبار اپنا معیار قایم کیے ہوئے تھے۔

لطیفے

(۱) جمع خرچ برابر

جان :۔ مجھے رشک آتا ہے کہ اب بھی تم (اپنی بیوی) سے اظہار الفت کرتے ہوئے سرگرم معلوم ہوتے ہو۔

والس :۔ بیشک مگر تمھارا کیا حال ہے۔

جان :۔ ادھر تو یہ حالت ہے کہ تمام سرمایۂ محبت۔ فضول خرچی کے ساتھ کورٹ شپ میں ختم ہوگیا اور اب وہ میرا منھ دیکھتی ہیں اور میں ان کا۔

(فتنہ ۲۵ رجولائی ۱۹۰۶ء)

(ب) مثال :۔

استاد :۔ بتاؤ کہ بے دانت کا جانور کون ہے ؟

چھوٹا لڑکا :۔ جناب وہ میرے یہاں موجود ہے۔

استاد :۔ کون ؟

چھوٹا لڑکا :۔ وہ میری نانی ہیں۔ (فتنہ ۲۵ رجولائی ۱۹۰۶ء)

اس دور کے فتنہ وعطر فتنہ میں کچھ فحش بیانی کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ ان کو ہم شوخیٔ بیان کی انتہا کے نام سے بھی پکار سکتے ہیں۔

اس دور میں بھی بلند پائے کے شعراء کی غزلیں "فتنہ وعطر فتنہ" میں شایع ہوا کرتی تھیں۔ یہاں پر چند نامور شعراء کی غزلوں کے چند اشعار درج کیے جاتے ہیں

اقبال

کلام اقبال از جناب پروفیسر اقبال۔ایم۔اے۔

اجالا جب ہوا رخصت جبینِ شب کی افشاں کا
نسیم زندگی پیغام لائی صبح خنداں کا

(پوری غزل)

(فتنہ وعطر فتنہ ۲۳ دسمبر ۱۹۰۳ء)

اکبرالہ آبادی

تمھیں اس انقلابِ دہر سے کیا غم ہے اے اکبر
بہت نزدیک ہے وہ دن، نہ تم ہوگے نہ ہم ہوں گے

(فتنہ وعطر فتنہ ۲۳ دسمبر ۱۹۰۸ء)

فتنہ وعطر فتنہ میں اکبرالہ آبادی کے کلام کے نمونے بہت زیادہ نظر آتے ہیں کیوں کہ ان کا کلام مزاحیہ اور انگریزی تہذیب پر طنز کرتا ہے۔ اور یہی اخبار کی پالیسی بھی تھی۔

ایم۔آئی۔جی ۴/۱۰۱۳
وکاس نگر لکھنؤ ۲۲۶۰۲۰

بیورو کی مطبوعات

ابوالکلام آزاد۔ شخصیت، سیاست، پیغام	پروفیسر رشید الدین خاں	۲۱/-
اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (دوسرا ایڈیشن)	احتشام حسین	۱۶/۵۰
ابوالکلام آزاد۔ ایک ہمہ گیر شخصیت	مرتب پروفیسر رشید الدین خاں	۵۸/-
انتخاب غزلیاتِ میر	مرتب حامد کاشمیری	۱۵/-
انتخاب کلامِ حسرت	〃 ڈاکٹر فضل امام	۹/-
بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا۔	پروفیسر اختر اورینوی	۱۸/-
تذکرہ علمائے بلخ	صفی الدین واعظ، مترجم پروفیسر نذیر احمد	۱۰/-
جوش ملیح آبادی۔ شخصیت اور فن	ظفر محمود	۱۲/-
خسرو شناسی (دوسرا ایڈیشن)	مرتبین۔ ڈاکٹر ظ انصاری، ابوالفیض سحر	۱۷/۵۰
درسِ بلاغت (〃 〃)	ترقی اردو بیورو	۱۱/-
دکن میں اردو	پروفیسر نصیر الدین ہاشمی	۴۲/-
دکنی ہندو اور اردو	〃 〃 〃 〃	۱۵/-
دکنی نثر کا انتخاب	مرتب پروفیسر سیدہ جعفر	۱۲/۵۰
دکن میں مرثیہ اور عزاداری	ڈاکٹر رشید موسوی	۱۶/-
شعر شور انگیز جلد اول، حصہ اول	شمس الرحمٰن فاروقی	۶۴/-
〃 〃 حصہ دوم	〃 〃 〃	۶۴/-
فکر و تحقیق ششماہی پہلا شمارہ	مرتب: ترقی اردو بیورو	۱۵/-
〃 〃 〃 دوسرا 〃	〃 〃 〃 〃	۱۵/-
〃 〃 〃 تیسرا 〃	〃 〃 〃 〃	۱۵/-
〃 〃 〃 چوتھا 〃	〃 〃 〃 〃	۱۵/-
〃 〃 〃 پانچواں 〃	〃 〃 〃 〃	۱۵/-

کلیات سراج	سراج اورنگ آبادی	۴۴/=
(ڈی لکس)	" " "	۴۸/=
کلیات قلی قطب شاہ	پروفیسر سیدہ جعفر	۴۵/=
کلیات میر	ظل عباس عباسی	۴۶/=
مجموعۂ نغز (تذکرہ شعرائے اردو)	مرتبہ: محمود شیرانی	۵۰/=
کلیات سودا (حصہ اول)	مرتبہ پروفیسر محمد حسن	۴۸/=
" " (" دوم)	" " "	۱۳/=
مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات	" "	۲۸/=
مقالات مسعود	پروفیسر مسعود حسین خاں	۱۱/۵۰
وضاحتی کتابیات (جلد اول)	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۱۴/=
" " (" دوم)	" منظر حنفی	۴۳/=
کلیات ذوق	مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی	۳۴/=
فسانۂ آزاد (جلد اول)	رتن ناتھ سرشار، فرہنگ امیر حسن نورانی	۱۰۰/=
" " (" دوم)	" " " "	۶۵/=
" " (" سوم حصہ اول)	" " " "	۴۶/=
" " (" " " دوم)	" " " "	۴۶/=
" " (" چہارم " اول)	" " " "	۵۰/=
" " (" " " دوم)	" " " "	۵۰/=

ملنے کا پتہ

ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک ۱

آر کے پورم، نئی دہلی ۱۱۰۰۶۶

FIKR - O - TEHQEEQ
(Bi - annual Research Journal
Vol . III Issue . IV

BUREAU FOR PROMOTION OF URDU

M.O. Human Resource Development

Govt Of INDIA

(DEPARTMENT OF EDUCATION)

West Block 1 R K Puram. N Delhi 110066

Telephones 603938 623881 609746

BUREAU FOR PROMOTION OF URDU

South Region Branch

Green House 2nd Floor

Nampally Station Road

Hyder Abad